Platens



PLATENS
Litteratur-Komödien.

Eine litterar-historische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt

der philosophischen Fakultät der Hochschule in Bern

von

Oskar Greulich.



Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Hrn. Prof. Dr. *O. Walzel* angenommen.

Bern, den 10. November 1900.

Der Dekan:
Prof. Dr. Graf.



Meinem Vater.



Vorwort.

Vorliegende Dissertation wurde in der Zeit vom Nov. 1899 bis Nov. 1900 ausgeführt unter Anregung und Leitung des Herrn Prof. Dr. Walzel. Ihm, wie auch den Herren Prof. Dr. Haag und Rektor Dr. Finsler, sage ich für ihre trefflichen Ratschläge und die Zuweisung wertvoller Hilfsmittel an dieser Stelle meinen Dank. Es sei hier auch erwähnt das freundliche Entgegenkommen der Berner Hochschul- und Stadtbibliothek und der Universitätsbibliotheken in Strassburg und Wien.



Inhaltsverzeichnis.

§ 1. Einleitung.

In der Ausgabe der *Tagbücher Platens* haben *Laubmann* und *Scheffler* eine Quelle ersten Ranges für die Platenforschung geschaffen. Diese autobiographischen Aufzeichnungen sind nicht bloß ein wichtiges, ja unentbehrliches Hilfsmittel für künftige Spezialstudien; auch allgemeines Interesse gebührt ihnen, weil hier die Entwicklung eines begabten, an innern Kämpfen schwer leidenden Menschen mit einer Aufrichtigkeit ohne Gleichen bloßgelegt wird.

Wie sich der Herausgabe des ersten Bandes die Dissertation von *Karl Heinze* anschloss, der die Jugenddramen Platens zum Gegenstand einer genauen Untersuchung wählte, so mag dem zweiten Band die Betrachtung seiner späteren dramatischen Werke, der sogen. Litteraturkomödien „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Oedipus", folgen.

Das wichtigste Vorbild Platens sowie die Tendenzen der beiden Satiren sind im Allgemeinen bereits bekannt. Doch werde ich mehrfach in die Lage kommen, die darüber herrschenden Ansichten zu modifizieren und zu ergänzen; insbesondere hoffe ich aber, in der Detailuntersuchung manches Neue bieten zu können.

§ 2. Entstehungsgeschichte.

Schon Platens ‚Aphorismen" [1] (entstanden im August 1824 kurz vor der Reise Platens nach Venedig) enthalten in knapper Form die Forderungen, die Platen später in den Parabasen der Litteraturkomödien aufstellt und durchführt. Alsbald treffen wir im Tagebuch wie in Briefen und Dichtungen immer häufiger zornige

[1] Eine ausführliche Untersuchung dieser Aphorismen wird später (§ 6) stattfinden.

Auslassungen über die Modepoeten und die Schicksalsdramatiker im besondern. Bemerkenswert ist die Stelle aus einem jambischen Gedicht, das Platen am 23. Dez. 1824 verfasste:[1])

„Da bald charakterlos im Innersten
Der selbsterfundne Held ein Bubenstück,
Durch beide Pole motiviert, begeht, [„Schuld“ Müllners]
Und bald sich vollends an den Galgen selbst
Der gord'sche Knoten der Intrigue knüpft.“ [„Bild“ Houwalds].

Im März 1825 schrieb Platen eine theoretische Abhandlung „Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet“ (R. III. S. 240). Hier heißt es u. a.:

„Einigen neuern Dichtern hat die Natur bei sonstigen Vorzügen das eigentlich schöpferische und charakteristische Talent gänzlich versagt. Sie haben sich daher wie Kotzebue, auf die Situationen geworfen und, um den Mangel an Charakter zu verstecken, eine Menge der unnatürlichsten Greuel auf das Haupt ihrer Helden gehäuft, den Tierkreis und die mathematischen Polarbegriffe zu Motiven herbeigerufen.“

Damit hat Platen die größte Schwäche der Schicksalsdramen richtig erkannt; all das Gerügte ist in der „Gabel“ und im „Oedipus“ parodiert.

Gewissermaßen die Ankündigung der „Verhängnisvollen Gabel“ bildet die Zettelträgerin Pitz von Erlangen (R. I. S. 539), in der Platen dem dortigen Theaterpublikum boshaft gratuliert (zum Neujahr 1826) und ihm seinen schlechten Geschmack vorhält. Die dritte Strophe lautet:

„Denn saht ihr nicht in trag'scher Glorie
Ein albernes Gespenst torquiert, [„Ahnfrau“]
Und eine Kriminalhistorie
Durch beide Pole motiviert? [„Schuld“]
Ja förmlich um den Galgen drehen
Intriguen sich mit gord'schem Witz. [„Bild“]
Und alle habens angesehen
Geduldig wie die Dame Pitz.“

Nachdem sich Platen auch theoretisch für sein Unternehmen vorbereitet hatte durch das Studium mehrerer Schriften (Generelli:

[1]) Tgb. II, S. 740 ff. Es hat dann zum Teil im Prolog von „Treue um Treue“ Aufnahme gefunden.

„Das Theater zu Athen“, Altenburg-Leipzig 1818; R. F. L. Kannegießer: „Die alte, komische Bühne in Athen“, Breslau 1817; Fiorillo: „Geschichte der zeichnenden Künste“, Göttingen 1798—1808) schritt er am 19. März 1826 zur Ausführung.

Das Tagebuch, das leider gerade in dieser Zeit unregelmässig geführt ist, gibt darüber nur zwei knappe Notizen: „Ich habe bis jetzt die vier ersten Akte einer aristophanischen Komödie geschrieben, die alles mein Bisheriges hinter sich läßt und die hoffentlich bald vollendet sein wird. Sie ist begonnen am Neunzehnten vorigen Monats . . . Niemals ist eine solche Komödie in irgend einer andern Sprache gedichtet worden und ist auch in Bezug auf die Form nur in der deutschen möglich. . . . (Tgb. II, S. 791 ff., Erlangen, 14. April 1826.)

. . . . Ich habe sie (die Komödie) am 16. April vollendet, also keinen vollen Monat daran geschrieben.“ (Tgb. II, S. 792, Erlangen, 8. Mai 1826.)

Genauer werden wir durch den Briefwechsel Platens mit Gustav Schwab, Fugger und Gruber über die einzelnen Phasen der Arbeit unterrichtet. Danach war der erste Akt schon vor dem 24. März vollendet, am 30. März teilt er Proben aus dem zweiten Akt mit; am 10. April ist schon der vierte fertig und der fünfte angefangen, endlich kann der Dichter am 17. April Schwab melden, daß ihm sämtliche Akte zur Verfügung stehen.

Dieses rasche Arbeiten ist bei Platen nichts Seltenes: Der „Gläserne Pantoffel“ war in fünf Tagen vollendet, „Marats Tod“ gar nur in vierundzwanzig Stunden. Daß er dabei doch gründlich verfuhr, beweisen wiederum die Briefe. Er erklärt seinen Freunden genau Bedeutung und Aufbau seines Dramas, besonders die Form, überlegt mit ihnen diese und jene Umgestaltung, allzukühne Stellen der politischen Satire, Zoten und Unflätigkeiten werden geändert oder ganz gestrichen, Neues eingefügt u. s. w. Namentlich hat Fugger mit seiner liebevollen, aber nicht immer zutreffenden Kritik manche Korrektur angeregt. Seitdem der Druck der „Gabel“ bei Cotta begonnen, steigert sich die Sorgfalt des Dichters. Immer und immer wieder macht er Fugger und Schwab, die nacheinander die Revision der Druckbogen übernommen haben, auf Fehler aufmerksam, und der Monat Juni kommt heran, ehe er mit seinen oft pedantischen Verbesserungen fertig ist.

Viel länger als an der „Gabel“ arbeitet Platen am „Romantischen Oedipus“. Bald nachdem er die „Verhängnisvolle Gabel“ endgültig absolviert, verließ er anfangs September 1826 Deutschland und reiste nach Italien, wo er von nun an mit geringen Unterbrechungen bis zu seinem Tode verweilte.

Nachdem der Dichter eine Zeit lang zwischen mehreren dramatischen Stoffen geschwankt und bereits den Plan zu einer Tragödie „Tristan und Isolde“ entworfen hatte, bringt das Tagebuch ganz unvermittelt die Nachricht von einer zweiten aristophanischen Komödie. So wenig wie bei der „Gabel“ erfahren wir hier die direkte Veranlassung zu dem Werke. Das Tagebuch drückt sich wiederum recht knapp aus: „Nun brüte ich über einer neuen Komödie, die mich dem Trauerspiel näher bringen soll. Sie heisst der „Romantische Oedipus“, die Geschichte des Oedipus nämlich, wie sie von einem deutschen Romantiker behandelt wird.“ (20. September 1827, Sorrent. Tgb. II, S. 840.)

Aus einer andern Stelle des Tagebuches (II, S. 841) geht ferner hervor, daß der erste Akt und ein Teil des zweiten noch in Sorrent, d. h. vor Schluss des Monats September geschrieben waren.

Im Jahre 1827 wurde dann noch der zweite Akt vollendet[1]) und in den Monaten Januar und Februar 1828 der fünfte (mit Ausnahme der Parabase). Dann aber wurde Platen durch die Revision seiner lyrischen Werke und eine Reise nach Norditalien so in Anspruch genommen, daß er fast ein Vierteljahr dichterisch unthätig blieb. Erst seit dem 13. Juni 1828, an welchem Tage er sich auf der idyllischen Insel Palmaria niederließ, nahm er den „Oedipus“ energischer in Angriff und vollendete ihn am 16. Juli 1828. Am 29. gleichen Monats schickte er das Drama an seinen Verleger Cotta.

Verbesserungen sind auch hier während und nach der Ausarbeitung zu konstatieren. Zu einer Milderung der groben Ausfälle, namentlich gegen Heine, konnte sich Platen trotz allen Zureden von Seite Fuggers nicht entschließen; dagegen nahm er auf den Rat dieses Freundes noch manche wichtige Veränderung in der

---

[1]) Tgb. II, S. 848. „. . . Ausserdem ist nun freilich gar nichts entstanden als die zwei ersten Akte des „Romantischen Oedipus“, 31. Dez. 1827.“ Dies widerspricht der Behauptung Wolffs, der die Vollendung des zweiten Aktes erst auf den 12. März 1828 ansetzt. (II, S. 91.)

Technik vor. So z. B. kündigt er erst nachträglich den „Verstand" schon im ersten Akt an, um ihn dann im fünften nicht ganz unerwartet erscheinen zu lassen; außerdem wurde die ursprünglich zusammenhängende Strafrede des Verstandes etwas gekürzt und durch Zwischenrufe des Chors geteilt.

§ 3. Charakter und Form der Satire.

Ueber Charakter und Form der beiden Dramen giebt uns Platen selber Andeutungen, wenn er in der oben erwähnten Stelle des Tagebuches die „Gabel" eine aristophanische Komödie nennt und sich auch sonst als Nachfolger des griechischen Komikers bezeichnet.

„Grösseres wollt' er wohl vollbringen, doch die Zeiten hindern es.
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes."
(R.[1]) Gabel, IV. A. S. 331.)

„Laut heischten sie dann mit Heroldsruf nach Weise der alten Thesiden:
Es erscheine der Chor, es erscheine der Chor des geliebten Aristophaniden.
(Gabel, V. A. S. 343.)

Daß übrigens Aristophanes in der deutschen Litteratur schon vor Platen durchaus keine unbekannte Größe war, mögen einige Daten beweisen: Im Jahre 1531 führte Georg Binder, Lehrer an der Großmünsterschule in Zürich, mit seinen Schülern den „Plutos" in griechischer Sprache auf. Die musikalische Begleitung der Chöre war von Zwingli selber komponiert.

Sodann machte das Straßburger Akademietheater, das am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in so großer Blüte stand, den Versuch, die Dichtungen des Aristophanes dem deutschen Publikum zu näherer Kenntnis zu bringen. Es ließ nämlich 1613 „Die Wolken" im Urtext aufführen: Isaak Fröreisen schrieb dazu eine Uebersetzung, die den Zuschauern als Textbuch dienen sollte. Wie gering aber diese Leistung Fröreisens anzuschlagen ist, gesteht der Verfasser selbst in der Anmerkung zum Titel: „Aufs kürtzest und nach gelegenheit der Materi übersetzt . . nicht von worten zu worten, sondern allem dem sensu nach."

---

[1]) Alle nachfolgenden Stellen aus Platens Werken sind nach der Ausgabe Redlichs citiert.

Unter den aristoph. Komödien haben sich von jeher die „Wolken" grösserer Beliebtheit erfreut, (nicht sowohl wegen ihres ästhetischen Wertes, darin sind ihnen manche andern, so „Frösche" und „Vögel" überlegen, sondern wegen der Hauptperson Sokrates) und so dürfen wir uns nicht wundern, sie auch in der Folge häufiger anzutreffen. 1768 erschienen sie in der Uebersetzung Goldhagens, ihm schließen sich an Josef Herwig 1772 und Gottfried Schütz 1784 und 1798. Endlich erfahren auch andere Komödien Berücksichtigung: Die „Frösche" werden 1783 von Schlosser, der „Plutos" abermals von Goldhagen 1806, endlich im gleichen Jahr auch die „Lysistrata" von Borhoeck übertragen.

Diese Uebersetzungen sind zum grossen Teil prosaisch, höchstens die Chöre weisen gebundene Form auf, aber nicht die Versmaße des Originals.

Einen entscheidenden Fortschritt brachte dann die erste regelrechte metrische Uebersetzung der „Acharner" durch Wieland im „Neuen Teutschen Merkur" 1794; es folgten die „Ritter" und die „Wolken" im „Attischen Museum", 1797 ff; die „Vögel" und die „Frösche" im „Neuen Attischen Museum" 1806 und 1808.

Wichtig ist ferner das Urteil Wielands über seine Vorgänger, von denen er aber nur zwei kennt. Die Arbeit Herwigs bezeichnet er als wertlos; dagegen rühmt er die Uebertragung von Schütz, die ihm eingestandenermaßen als Vorlage diente. Doch tadelt er die Freiheiten, die sich um des „guten Geschmacks willen" vorfänden.

Aber auch Wieland konnte wissenschaftlichen Forderungen nicht genügen. Er erlaubte sich sogar stofflich manche Abweichung, ließ ganze kleine Sätze weg oder fügte sogar welche hinzu. Noch schlimmer steht es mit der Metrik. Die reinen, trochäischen Tetrameter mied er absichtlich, weil sie zu monoton seien und vermischte sie mit Daktylen, die Nachbildung der anapästischen Tetrameter im Deutschen erklärte er rundweg für unmöglich. [1])

Indes schon wenige Jahre später wurde diese Behauptung widerlegt. Voß übersetzte sämtliche aristophanischen Komödien in den Jahren 1821 und 1823, wobei er sich stofflich wie metrisch dem Urtext genau anschloss.

[1]) Vergl. Wielands Werke XXXVII, S. 200—60, insbesondere den Vorbericht zur Uebersetzung d. „Wolken", S. 230 f.

Neben all diesen Uebersetzungen kommt natürlich auch die Thätigkeit der Philologen in Betracht. Doch ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen. Ich erwähne nur die Untersuchungen der beiden Schlegel über die altgriechische Litteratur,[1]) da sie gerade für die Litteraturkomödien Platens in theoretischer Beziehung von Bedeutung sind.

Wenn Platen den Ruhm für sich in Anspruch nimmt, als erster die Nachahmung des Aristophanes versucht zu haben, so vergißt er nicht nur die „Vögel“ Goethes, sondern gerät auch in Widerspruch mit einer Bemerkung, die er selbst, allerdings lange Zeit vorher, im Tagebuch machte (II, S. 41):

„13. April 1818, Würzburg . . . . Zuerst lasen wir Friedrich Rückerts aristophanische Komödie über Buonaparte. Sie mag geistreich sein und ist in jedem Fall recht künstlich, aber poetische Anlage scheint mir darin nicht entwickelt.“

Die „Vögel“ Goethes (aus dem Jahre 1780)[2]) umfassen stofflich nur den ersten Teil der griechischen Komödie. Das Stück schliesst damit, daß die Vögel den Vorschlag Treufreunds annehmen, eine Stadt zu bauen, um durch sie Götter und Menschen zu beherrschen. Trotz des gleichen Titels und vieler Uebereinstimmungen im Einzelnen kann indes nicht von einer Uebersetzung des griechischen Originals die Rede sein. Vor allem hat Goethe dem Lustspiel eine litterarische Tendenz untergeschoben, statt der politisch-sozialen des Aristophanes. Treufreund und Hoffegut (griech. Peisthetairos und Euelpides), die sich ein besseres Land suchen, sind Dichter. Der Uhu (bei Aristophanes ist es ein Wiedehopf), an den sie sich um Rat wenden, ist ein pedantischer Kritiker, der nur zu tadeln, aber keine positiven Ratschläge zu geben weiß. Sein Diener, ein Papagei (statt des aristoph. Strandläufers) ist direkt Leser genannt. Die Handlung weicht darin etwas ab, daß Treufreund sich ohne Vermittlung des Uhu der Vögel erwehren muß, während bei Aristo-

[1]) Fr. Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie (Jugendschriften, herausggb. von J. Minor, I. 11.); seine Geschichte der alten und neuen Litteratur, 2. Vorlesung (Sämtl. Werke 1822, I. 46); A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur, 11. u. 12. Vorlesung.

[2]) Dass Platen auch diese Dichtung gelesen hat, geht hervor aus einer Stelle des Tagebuches. II. S. 499: „März 1821, Erlangen; Lektüre: Goethe: . . . . «Vögel»“. Sein Urteil hat er nicht mitgeteilt.

phanes der Wiedehopf den Chor beschwichtigt. Bezüglich der Form ist zu bemerken, daß Goethes Lustspiel größtenteils in Prosa geschrieben ist. Metrisch sind nur einige singspielartige Chorlieder. Die Parabase ist ersetzt durch einen Epilog in freien Rythmen. Er ist nicht streng zurechtweisend, wie die Parabasen, sondern freundlich erläuternd.

Genauer ist Charakter, Technik und Metrik des Aristophanes nachgeahmt in Rückerts politischer Komödie „Napoleon“ (1815 und 1818).

Diese hat zum Gegenstand die Periode vom Ausbruch der französischen Revolution bis zum Sturz Napoleons. Die Entwicklung ist in symbolischer Weise dargestellt: Ein Drache als Sinnbild der Revolution wird vom gallischen Hahn ausgebrütet, zwei Dirnen, Freiheit und Gleichheit, und die Sanskulotten bedienen ihn, er frißt die bourbonischen Lilien. Als er aber auch das Volk durch seine Unersättlichkeit gefährdet, erscheint Napoleon als Retter in der Not. Seine getreuen Mameluken verwandeln den Drachen durch Zaubersprüche in eine Grille, die Napoleon verschlingt. Sodann entpuppt sich dieser als Autokrat, schiebt Freiheit, Gleichheit und die Sanskulotten bei Seite, wird Herrscher Frankreichs und wendet nun seine Macht gegen das Ausland. Als seine sicherste Stütze auf der Erobererlaufbahn dient ihm Fortuna, die er sich zum Weibe genommen. Aber sein Uebermut stürzt ihn ins Verderben. Er verstößt die alternde Glücksgöttin und vermählt sich von Neuem; seine zweite Gattin gebiert ihm mit Hilfe der Hebamme „Politik“ den „Ruhm“, und der Tyrann wird jetzt Sklave seines eigensinnigen Söhnleins. Um die maßlosen Wünsche des Ruhms zu befriedigen, zieht Napoleon sogar nach Rußland, wo der Frost seine Macht vernichtet. Vergebens ruft er die verstoßene Fortuna zu Hilfe, um wenigstens seinen Ruhm zu retten. Sie und alle Getreuen verlassen ihn, als das schreckliche Hurrah der Kosaken vor der Thüre erschallt; und so bleibt Napoleon nichts anderes übrig, als mit einem trotzigen Abschiedswort den Schauplatz zu verlassen.

Einige Gestalten, besonders Napoleon, sind plastisch ausgearbeitet. Illusionsstörungen, Wortspiele und Unflätigkeiten sind zahlreich; auch an komischen Szenen fehlt es nicht, doch verlieren sie durch zu grosse Ausdehnung und öftere Wiederholungen. (Dies gilt u. a. von dem Ritt des Ruhms auf dem Hahn und den Be-

gleitrufen der Zuschauenden, die den Takt des Rittes angeben, II. Teil, S. 39—44). Im Einzelnen ist Aristophanes nachgeahmt im Ritt des Geistes der Zeit auf dem Storch, des Ritters St. Georg auf dem Leoparden, des Ruhms auf dem Hahn; in all diesen Fällen ist natürlich Vorbild Trygaios auf dem Riesenkäfer („Friede“).

In zwei Beziehungen ist aber Rückert von Aristophanes abgewichen: ein eigentlicher Chor tritt bei ihm nicht auf. Schauspieler wie der Geist der Zeit, Ohnehose und Napoleon sprechen die Parabasen. Dann kommen bei Rückert zu viele allegorische Figuren vor. Aristophanes verwendet allerdings auch solche (Basileia, Eirene, Plutos u. s. w.), aber sie verhalten sich meist stumm; [1]) in Rückerts Komödie dagegen übernehmen sie große Partien der Handlung.

Eine äusserlich erkennbare Akteinteilung ist bei Rückert so wenig vorhanden wie bei Aristophanes. Ebenso sind im Gegensatz zu Platen die Parabasen seltener und fallen meist mitten in die Handlung, mit der sie auch inhaltlich enger verbunden sind.

In der Metrik nähert sich dagegen Rückert wieder Platen, indem er zwar die antiken Versmaße (namentlich jambische, trochäische und anapästische Tetrameter) und Strophenformen (Schlußverse des ersten Teiles) nachahmt, ihnen aber auch moderne Elemente beifügt, insbesondere den Endreim.

Daß Goethes „Vögel“ und Rückerts „Napoleon“ unsere beiden Litteraturkomödien beeinflußt hätten, kann ich nicht nachweisen; daß sie keinen besonderen Eindruck auf Platen machten, geht schon aus den zwei kargen Notizen des Tagebuches hervor.

Platen hat sich eigenen Erklärungen zufolge mehrfach und eifrig mit Aristophanes beschäftigt. Da er über umfassende Sprachkenntnisse verfügte und auch schwierigere Dichter, wie den Aischylos, in griechischer Sprache gelesen hatte, sollte man erwarten, daß er auch den Aristophanes im Urtext gekannt hätte. Sonderbarerweise ist aber davon weder in den Briefen, noch im Tagebuch die Rede.

Ueberall, wo er von Aristophanes spricht, erklärt er, ihn in der Vossischen Uebersetzung gelesen zu haben. Das Tagebuch giebt darüber folgende Auskunft:

„3. September 1822 . . . . Zu dem, was ich in letzter Zeit gelesen habe, gehören . . . einige Stücke von Aristophanes in der herrlichen Vossischen Uebertragung.“ (II, S. 548.)

---

[1]) Ausnahmen bilden der Polemos und der Kydoimos im „Frieden“.

„14. November 1822. Matthiäs Grammatik habe ich wieder von vorneherein angefangen und streiche mir alle angezeigten und schwierigen Stellen in den Schriftstellern, die ich am meisten liebe, an. Es sind deren neun: Homer, Herodot, Pindar . . . . Aristophanes . . . Die Arbeit ist bedeutend und auch die Zeit, die daran gewandt wird. Doch wird es mir *einst* die genußvolle Lektüre dieser Dichter sehr erleichtern.“ (II, S. 565).

Es ist also hier nur von einer künftigen Lektüre die Rede. Matthiä konnte gerade dem Studium der aristophanischen Komödien zur Vorbereitung dienen, da er diesen Dichter eingehend berücksichtigt und besonders der zweite Teil, die Syntax, viele, bisweilen ziemlich umfangreiche Citate bringt.

„14. August 1823. Wir lasen manches zusammen, z. B. . . . Aristophanes „Vögel“ in Vossens Uebersetzung . . . .“ (II, S. 587).

Der Vollständigkeit halber bringe ich noch die letzte Erwähnung des Tagebuches, obwohl sie für unsere Dramen nicht mehr in Betracht kommt:

„1. Januar 1835. . . . . Unter anderm las ich den ganzen Aristophanes in der Vossischen Uebersetzung durch.“ (II, S. 971).

Die beiden Litteraturkomödien selbst können uns über die Art, wie Platen den Aristophanes studierte, keinen weitern Aufschluß geben, denn es befindet sich nichts Aristophanisches in ihnen, das Platen nicht auch der Vossischen Uebersetzung entnehmen konnte. Die Wortspiele, die eine Uebersetzung freilich nicht wiederzugeben vermochte, sind eine so allgemeine Erscheinung in allen Lustspielen der Weltlitteratur, daß Platen die Idee dazu nicht erst aus Aristophanes zu schöpfen brauchte.

Es ist demnach ganz gut möglich, daß Platen vor Abfassung der beiden Litteraturkomödien [1]) den Aristophanes nicht im Urtext gelesen hat.

Wir wollen nunmehr untersuchen, ob und inwieweit die beiden Litteraturkomödien aristophanisch genannt werden dürfen. Ich will mit den allgemeinen Merkmalen beginnen und von da zum Besondern fortschreiten.

---

[1]) Erst in einem Brief vom 19. Dez. 1828 erbittet er sich von Fugger die „Wolken“ und die „Frösche“ in der Teubner'schen Ausgabe, also im Urtext.

Als wesentliche Vorzüge werden dem Aristophanes nachgerühmt einmal die streng sittliche, didaktische Tendenz, die bei all seiner glänzenden Begabung für den Witz und bei all seinen Derbheiten den Komödien zu Grunde liegt, und dann die durchaus selbstlose Sorge für das Gemeinwohl, die ihn leitete.

Zunächst ist das erste Motiv auch bei Platen unzweifelhaft vorhanden. Der Inhalt sämtlicher Parabasen und die strengen Mahnungen, die er auch innerhalb der Handlung bei jeder Gelegenheit erteilt, beweisen dies zur Genüge. Bezeichnend ist etwa folgende Stelle:

Gabel, V. Akt, S. 342:

„Glaubt nicht, dass unser Poet, *der gern, was krank ist, sähe geheilet,*
Missgünstigen Sinnes Eingebungen folgt, wenn er auch Ohrfeigen erteilet.“

Nicht die Freude am Niedrigen und Schlechten, vielmehr der Zorn darüber drückt auch unserm Dichter die Feder in die Hand. Das Tadelnswerte soll vernichtet werden durch den Fluch der Lächerlichkeit. Gleich Aristophanes ist sich Platen wohl bewußt, daß die Satire in erster Linie ein erziehendes Mittel ersten Ranges sein soll. Darum scheute er sich nicht, die von ihm gehaßten Schäden gründlich zu studieren und mit unbarmherzigem Spott der Oeffentlichkeit preiszugeben. Um aber die Leser ja nicht im Unklaren zu lassen über seine Absicht, wirft er bisweilen (im „Romantischen Oedipus“ leider nur allzuhäufig) mitten in der scherzhaften Stimmung, die auch bei seinen Komödien herrschend ist, die Maske ab und schleudert ihnen in unverhülltem Zorn seine wahre Meinung entgegen.

Dazu kommt dann aber ein weiteres Moment, das bei Platen noch deutlicher hervortritt als bei Aristophanes. Platen begnügt sich nicht mit der negativen Kritik; an Stelle des niedergerissenen Baues sucht er etwas Neues zu setzen. Gerade seine positiven Ratschläge erregen durch ihre Klarheit nicht weniger als durch ihre schöne Form unsere Bewunderung und verleihen den beiden Komödien nach Ansicht mancher Litterarhistoriker ihren bleibenden Wert.

Wie steht es nun aber mit der Reinheit und Selbstlosigkeit der Absicht?

Von jeher haben sich in dieser Beziehung Zweifel gegen Platen erhoben. Schon Immermann, sein erster litterarischer Gegner,

machte ihm den schweren Vorwurf [1]), der „prickelnde Verdruß über die eigene Obskurität bewirkte die Gabel", der romantische Oedipus sei nur eine Replik auf die Epigramme. Dagegen bilde den Mittelpunkt der aristophanischen Gedichte die patriotische Begeisterung.

Dieser Anklage tritt Redlich in seiner Biographie Platens (III, S. 368 ff.) entgegen; insbesondere sucht er nachzuweisen, daß der „Romantische Oedipus" nicht ein Racheakt sei. Er folgert nämlich aus der Thatsache, daß der erste Akt dieser Komödie noch im September 1827 geschrieben sei (s. § 2), Platen habe bei Beginn seiner Arbeit noch nichts von den Epigrammen wissen können, da diese im zweiten Teil der „Reisebilder" Heines, also erst im April 1827 erschienen seien. Diese Erklärung scheint mir doch etwas gewagt. In der langen Frist vom April bis zum September konnte Platen, der ja immer im Verkehr mit seinen Freunden in Deutschland blieb, wohl etwas darüber vernehmen.

Dann führt Redlich einen Brief an (18. Februar 1828. an Fugger), worin Platen versichert, er habe vor den Mitteilungen Fuggers, die Mitte Februar erfolgten, nichts von den Epigrammen gewußt. Doch hat dies Beweismittel keinen objektiven Wert, weil der Angeklagte selbst Gewährsmann ist. Man kann aber der zitierten Stelle eine andere aus dem gleichen Brief entgegenhalten: „Der Armselige [Immermann] wird sie [die Epigramme] theuer bezahlen müssen! Uebrigens werde ich auch diese benützen und auch Heine soll seine Salve bekommen!"

Dieses Eingeständnis Platens bezeugt zur Genüge, daß wenigstens die maßlose Heftigkeit im fünften Akt des „Oedipus" durch persönlichen Groll veranlaßt ist. Daß dieser aber auch in den übrigen Akten mehrfach hervortritt, kann schwerlich geleugnet werden.

Ist demnach der Vorwurf Immermanns nicht unbegründet, so thut dieser doch Unrecht, wenn er hier einen tiefgreifenden Unterschied zwischen Platen und Aristophanes konstatiert. Auch der griechische Satiriker ist keineswegs frei von kleinlichen Regungen. Wie bitter klagt er über den schlechten Geschmack des Publikums,

[1]) „Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier" Werke XVII S. 476 und 479.

weil es die „Wolken“ durchfallen ließ, und wie scharf zieht er über seine Konkurrenten Magnus und Krates los!

Anderseits fehlt aber die patriotische Begeisterung, nach Immermann die Haupttriebfeder des Aristophanes, auch Platen nicht. Beweise dafür sind die sachliche Kritik in der „Gabel“ und in den ersten Akten des „Oedipus“, die mitunter recht scharfen politischen Ausfälle der politischen Satire und die Verherrlichung der deutschen Dichtkunst in den Parabasen (insbesondere in der Schlußparabase des „Oedipus“).

Besteht sonach auch im Großen und Ganzen grundsätzliche Uebereinstimmung zwischen Aristophanes und Platen, so zeigt sich, sobald wir auf die Vergleichung des Stofflichen eintreten, sogleich ein bedeutender Unterschied im Umfang der Gebiete. Die Satire des Aristophanes umfaßt gleichmäßig Politik, Philosophie und Litteratur, Platen hält sich überwiegend an das Litterarische. Diese Abweichung Platens von seinem Vorbild erklärt sich aus der großen Verschiedenheit des öffentlichen Lebens und der Stellung, die beide Dichter ihrem Volk gegenüber einnahmen. Athen bot das denkbar günstigste Feld für eine politische Satire. Die Republik war nicht sehr groß, alle Verwaltungszweige wurden in einfacher Weise und vor aller Augen besorgt. Tiefgehende, allgemeine Bildung, ein aufgeweckter, stets am Gemeinwohl interessierter Geist und vor allem eine fast schrankenlose Rede- und Preßfreiheit setzte die Bürgerschaft in Stand, an Personen und Einrichtungen ungescheut Kritik zu üben. In erster Linie aber war der Komödiendichter der privilegierte Censor; er zog alles Anstoßerregende des öffentlichen Lebens vor seinen Richterstuhl und geißelte es mit seinem scharfen Witze. Welche Schwierigkeiten hatte dagegen Platen in Deutschland zu überwinden! Ein lockeres, die Uebersicht gewaltig erschwerendes Konglomerat von Staaten, autokratische Kabinetsregierungen, die geheimes Verfahren zum obersten Grundsatz wählten, eine kleinliche Censur, die mißtrauisch über alle Geistesregungen wachte und keine freie Meinungsäußerung duldete, endlich eine Volksmasse, die seit dem Beginn der Reaktion dem öffentlichen Leben zumeist gleichgültig gegenüberstand und in politischen und litterarischen Dingen eine hochgradige Urteilslosigkeit an den Tag legte, alles das schloß eine beherrschende kritische Stellung, wie sie der griechische Dichter innegehabt, für Platen aus.

Ich glaube, daß die aufgezählten Momente weit mehr ins Gewicht fallen als die Verschiedenheit der Charaktere; Muff[1]) erblickt zwar ein Beweismittel für seine Behauptung, daß auch Mangel an Mut Platen von politischer Polemik abgehalten habe, in einer Bemerkung von Platens Brief an Schwab v. 5. Mai 1827: „Im Politischen bin ich vorsichtig gewesen und habe nichts gesagt, was sich nicht jede Zeitung erlaubt; dies geschah, um mir nicht den Weg nach Italien zu versperren, wonach ich so sehr trachte." Glücklicherweise widersprechen aber die Litteraturkomödien selbst diesem ängstlichen Geständnis. Politische, z. T. recht kühne Aeußerungen fehlen durchaus nicht (s. § 7), persönliche Angriffe auf deutsche Monarchen sind nur auf Anraten besorgter Freunde getilgt worden. (Briefe an Schwab vom 2. April 1826; an Fugger vom 19. Dez. 1828 und 5. Januar 1829).

Das charakteristische Merkmal der Dramen Platens bleibt indes die litterarische Satire, wie schon aus der üblichen Bezeichnung „Litteraturkomödien" hervorgeht.

Diese Tendenz nimmt immerhin auch bei Aristophanes einen breiten Raum ein. Litterarische Anspielungen fehlen in keiner Komödie gänzlich. Hervorzuheben sind die „Frösche", die „Acharner" und die „Thesmophoriazusen". In technischer Beziehung haben namentlich die „Frösche" auf Platen eingewirkt, und sie müssen deshalb bei der Vergleichung der beiden Dichter hauptsächlich in Betracht kommen.

Aristophanes und Platen wählen zur Zielscheibe ihres Spottes in erster Linie die Zeitgenossen. Als wesentliches Hilfsmittel der Kritik dient ihnen der Vergleich mit der bessern Vergangenheit. So scharf sie gegen die Vertreter der Gegenwart vorgehen, so ehrfurchtsvoll betrachten sie die frühere Periode. Aristophanes giebt sich nun allerdings nicht mit unbedeutenden Individuen ab, er beschränkt sich auf Männer, die gerade durch ihre hohen geistigen Fähigkeiten gefährlich schienen (Kleon und Euripides u. a.). Platen aber straft die verächtlichen Dichterlinge seiner Zeit. Sein Verfahren hat aber auch Berechtigung, weil gerade diese Modepoeten schädlich auf das Volk einwirkten und namentlich durch ihre Fähigkeit, den niedrigen Instinkten des Publikums zu schmeicheln, einen gewaltigen Einfluß ausübten.

[1]) Muff, Pl. als Aristophanide: Grenzboten XXXII, S. 204.

Auch in der Ausführung sind Unterschiede zu konstatieren. Aristophanes bevorzugt die mimische Personalsatire. Statt den Gegner auszuspotten oder mit Schmähungen zu überschütten, läßt er ihn selber auftreten und seine Fehler und Lächerlichkeiten zur Schau stellen. (In der Weltlitteratur kommen hierin der aristophanischen Komödie wohl nur gleich die „epistolae virorum obscurorum".) Beispiele dafür sind Euripides in der Studierstube (Acharner), Kleon auf der Pnyx (Ritter), Sokrates im Grübelhäuschen (Wolken). Platen verfährt allerdings auch mimisch. Die Personalsatire findet aber nur zweimal Anwendung, verschleiert und in schwachen Umrissen gegen Müllner [1]), unverhohlen und genauer ausgearbeitet gegen Immermann, dessen Namen er nur wenig verändert. In den meisten Fällen jedoch, besonders in der „Gabel" sind es nur die Dichtungen, deren Stoff und Technik verhöhnt werden. Um eine Analogie zu den aristophanischen Komödien zu bieten, hätte Platen die Personen der Schicksalsdramatiker parodieren müssen. [2])

Innerhalb der engen Grenzen seines Gebietes entfaltet Platen ein bedeutendes satirisches Talent. Wesentliche Unterstützung gewährte ihm dabei sein sicher treffendes Urteil. Platen hatte die gute Gewohnheit, sich über die Lektüre stets genaue Rechenschaft zu geben und vor allem durchaus selbständig zu kritisieren. Dabei machte er allerdings anfangs arge Fehler (Gänzliche Verkennung Byrons (Tgb. II, S. 132); Goethes (II, S. 356); Rousseaus (II, S. 354); übermässiges Lob Friedrichs von Heyden u. s. f.). Allmälig aber entwickelt sich sein Geschmack und kommt vor allem in der „Gabel" zur Geltung. [3])

Wie Aristophanes erkannte auch er sogleich den Kern der gegnerischen Schwäche, ohne sich durch angehängten Flitter täuschen zu lassen. (Als Beispiel mag die in § 2 erwähnte Abhandlung: „Das Theater als Nationalinstitut betrachtet" dienen.) Mit wenigen, aber sichern Strichen weiß er alles treffend zu karikieren und lächerlich

---

[1]) S. Satire auf die einzelnen Schicksalsdramatiker, § 4.

[2]) Im Brief an Schwab vom 5. Mai 1827 begründet Platen seine abweichende Methode damit, dass diese Dichter keine öffentlichen Charaktere seien und „aus ihrer Darstellung wenig würde resultiert haben."

[3]) Wenn Platen Grillparzer und Immermann verkannte, so bietet auch Aristophanes in der gänzlichen Verzeichnung des Sokrates ein Beispiel dafür, wie sehr sich auch scharfsichtige Kritiker mitunter täuschen können.

zu machen, so daß der Gegner dadurch viel sicherer vernichtet wird als durch lange Streitschriften.

Daß Platens komische Kraft stark hinter der des Aristophanes zurücksteht, ist allerdings wahr. Durchaus ungerecht scheint es mir aber, ihm diese Gabe völlig abzuerkennen. Das Intriguenspiel in der „Gabel“, wo die Mitwirkenden Betrüger und Betrogene zugleich sind, Episoden wie die Erzählung vom Dalai Lama (V. A. S. 334 ff.), die Verkleidung des Mopsus als Lady, die Geburtsszene im Zwischenspiel des „Oedipus“ (II. A. S. 357—58), das altersgraue Liebespaar Diagoras und Zelinde, endlich die dreißigjährige Arbeit des Polybus in den Bergwerken, die lediglich den Zweck hat, den heimkehrenden Diagoras mit Arsenik zu vergiften (II. A. S. 369), sie alle sind denn doch von bedeutender komischer Wirkung.

Außerdem ist zu bedenken, daß für den modernen Dichter eine Anzahl komischer Effekte des Aristophanes bei dem gänzlich verschiedenen, und namentlich empfindlicheren Charakter des deutschen Publikums von vornherein ausgeschlossen war. Ganz und gar verschmäht aber auch Platen diese Mittel nicht. Doch ist bemerkenswert, daß er hierin außerordentlich Maß gehalten hat und hinter Aristophanes weit zurückgeblieben ist.

Eine erschöpfende Betrachtung all dieser Motive und ihrer Anwendung in den einzelnen Fällen würde natürlich zu weit führen. Es sei deshalb hier nur das Wichtigste genannt und das jeweilige Verhalten Platens im Vergleich zu Aristophanes mit wenigen Beispielen charakterisiert:

Besonders gefährlich ist die Waffe des ironischen Lobes oder Mitleids. Es muß den Gegner am meisten kränken und kann besonders leicht zur Ausschreitung und Ungerechtigkeit führen (Aristophanes gegen Magnus in den „Rittern“). Bei Platen kommt es nur zweimal vor, einmal gegenüber Kotzebue (Gab. II. A. S. 308—9):

> „Wie kommt es, liebes Publikum, dass du die grössten Geister
> So oft verkennst und stets verbannst die sonst berühmten Meister?
> So ist bei dir der Kotzebue [1]) in Misskredit gekommen . . . . .“

---

[1]) Platen sah sich hier genötigt, gegen einen Toten zu polemisieren, wie dies übrigens auch Aristophanes gegen Euripides in den „Fröschen“ gethan. In beiden Fällen haben die Werke der Angegriffenen auch nach dem Tode der Autoren eine verderbliche Wirkung ausgeübt.

dann gegenüber dem Publikum (Oedip. III. A. S. 382—3):

„ . . . Es zeige sich Lykurg! Epaminondas trete vor!
Ihr schweigt? Je nun, zum Lobe dient es euch, von Gott so reich begabt,
Dass ihr in eurem ganzen Klub nicht einen einz'gen Heiden habt . . ."

Etwas wohlfeil ist der beliebte Ausweg, im Verlauf der Fehde den Boden rein sachlicher Polemik zu verlassen und dem Gegner Lächerlichkeiten nachzuweisen, die nicht seine Schuld sind. Dahin gehören Witzeleien über körperliche Gebrechen, sonderbare Namen, Lebensumstände, Abstammung u. s. w. So hält Aristophanes dem Euripides (in den Acharnern) die Abstammung von einer Gemüsehändlerin vor. [1]) Auch Platen hat z. B. Heine in grober Weise seine jüdische Abstammung vorgehalten. Oedip. V. A. S. 409:

„Sein Freund, ich bin's, doch möcht' ich nicht sein Liebchen sein,
Denn seine Küsse sondern ab Knoblauchsgeruch . . . . ."

Endlich will ich hier noch einige Zuthaten erwähnen, die augenscheinlich zum eisernen Bestand jeder Satire gehören; solche sind: Grobheit, Zoten und Unflätigkeiten.

An Grobheit hat es Platen wahrlich nicht fehlen lassen. Sind schon die Ermahnungen, die er in den Parabasen der „Gabel" dem Publikum giebt, in scharfem Ton gehalten, so häufen sich die groben Bemerkungen noch in einzelnen Partieen des Zwischenspiels (namentlich im Oedipus IV. A. S. 388—91); und schließlich wird alles bisher Geleistete in Schatten gestellt durch den fünften Akt des Oedipus: die Rede des Verstandes strotzt geradezu von Schmähungen. Doch ist dabei zu beachten, daß Platen gemeine Schimpfworte, mit denen Aristophanes [2]) so freigebig ist, gänzlich vermeidet.

Sehr sparsam ist Platen im Bringen von Zoten. Sie kommen nur vor im Liebesgespräch zwischen Sirmio und Phyllis (Gabel II. A. S. 300); eine ist Citat aus Schillers „Kastraten und Männer", wie Platen ausdrücklich bemerkt. [3])

Auch Unflätigkeiten sind sehr selten. Es lassen sich eigentlich nur zwei als solche bezeichnen. (Gabel II. A. S. 302 oben; und Oedipus I. A. S. 348.) Dem letztgenannten Fall steht aber eine ganze

[1]) Nach Wilamowitz ist dies leerer Klatsch.

[2]) In den Wolken und a. a. O. tituliert Aristophanes das Publikum (oft sogar bestimmte Personen) „Betrüger", „Meineidige", „Vatermörder", „Weitärsche" u. s. f.

[3]) Wie viel Bedenken übrigens Platen wegen diesen Stellen hatte, zeigen die Briefe an Fugger und Schwab vom 6., 18. und 26. Mai 1826.

Reihe ähnlicher Vorgänge gegenüber in den Komödien des Aristophanes, dem überdies eine spanische Wand nicht einmal nötig schien.

Was wir bis jetzt erörtert haben, sind Eigenschaften der Satire überhaupt; auch die zuerst aufgestellten Grundsätze (Belehrung des Volkes und Reinheit der Absicht von Seite des Kritikers), die man gewöhnlich aristophanisch nennt, sollten wenigstens für jeden Satiriker maßgebend sein. Die rein aristophanischen Elemente treten uns erst entgegen, wenn wir Technik, Sprache und Metrik der beiden Litteraturkomödien ins Auge fassen.

In der Technik ist vor allem die Illusionsstörung zu betrachten, die bei Aristophanes eine große Bedeutung hat und viel weiter getrieben ist als bei andern Komödiendichtern. Wir können zwei Gruppen von Illusionsstörungen unterscheiden: die eine besteht im Kostümverstoß, d. h. in der Mißachtung von Charakter, Ort und Zeit der Handlung. Die Schauspieler bleiben aber dabei ganz unter sich und die Zuschauer sind scheinbar gar nicht für sie vorhanden. Sie ist in den meisten Lustspielen die allein gebräuchliche und spielt auch in den Litteraturkomödien eine wichtige Rolle. Der Kostümverstoß kann sich auf verschiedene Art äußern. Seine mildeste Form besteht darin, daß die Leute ihrem Charakter und ihrer gesellschaftlichen Stellung durch ihre Handlungen und Reden widersprechen. Dies kommt namentlich in der „Gabel“ vor. Die Personen dieses Stückes gehören dem niederen Stande an, die Hauptperson Mopsus ist gar nur ein Schafhirte und nie aus dem abgelegenen Arkadien herausgekommen. Trotzdem zeigt er genaue Kenntnisse in der deutschen Litteratur und führt mit seiner Gattin gelehrte, kritische Gespräche darüber. Sein Charakter als Schäfer wird nur in gelegentlichen Bemerkungen berührt. Aehnlich steht es mit Damon und Sirmio. Damon hat, was bei einem gewöhnlichen Dorfschulzen aus Arkadien merkwürdig scheinen muß, in Leipzig studiert, sein Diener bringt Citate aus der griechischen Mythologie und der deutschen Litteratur.

Sehr ergötzlich wirkt es, wenn in einem Ereignis, das sich in früher Vergangenheit und in ganz fremder Gegend abspielt, ohne weiters die Verhältnisse der Gegenwart und der Heimat vorausgesetzt werden. Dieses Motiv findet sich allerdings auch in der „Gabel“, die uns selten an Arkadien erinnert; es kommt uns aber im Zwischenspiel des „Oedipus“ noch deutlicher zum Bewußtsein, weil

ja hier die Handlung einige tausend Jahre früher stattfinden soll. Hier machen eigentlich nur die Namen auf Altgriechenland aufmerksam. In seinem Eifer für satirische Anspielungen führt uns der Dichter ganz und gar nach dem Deutschland seiner Zeit zurück, besonders im 4. Akt des „Oedipus“ (S. 387—91) stehen wir mitten in der deutschen Tageslitteratur. Selbst die Kleidung entspricht nicht der altgriechischen, wenn etwa vom Galahosenpaar des Oedipus die Rede ist (Oed. I. A. S. 353.).

Als Beispiele aus aristophanischen Komödien mögen dienen die Einrichtung von Wolkenkuckucksheim, die Anwendung der attischen Erbschaftsgesetze gegen Herakles (Vögel: Euelpides beweist dem Herakles, daß er als unehelicher Sohn Jupiters gesetzlich keinen Anspruch auf die Weltherrschaft habe), das Parteigewühl in der Unterwelt, das ganz dem politischen Leben Athens entspricht (Frösche).

Die zweite Gruppe der Illusionsstörungen besteht darin, daß die Schauspieler mit den Zuschauern in Verkehr treten. Die meisten Lustspieldichter beschränken sich auf die Schlußbemerkung *ad spectatores;* Platen selbst hält sich an dieses Verfahren in seinen frühern, dramatischen Werken.

In den aristophanischen Komödien ist aber der Verkehr zwischen Schauspielern und Zuhörern viel ausgedehnter.[1]) Nicht bloß am Schluß des Stückes, auch mitten in der Handlung wendet sich der eine oder andere Schauspieler an das Publikum, mitunter auch an einzelne Personen, fragt sie um Rat, gibt Erklärungen u. s. w. Besonders schlimm kommen die Zuhörer in den Wolken weg, in der Kampfesszene zwischen dem gerechten und dem ungerechten Beweis. Jener wendet sich gegen den Zuschauerraum und ruft (Uebersetzung von Voß):

„. . . . . Ich seh'
Unendlich mehr Weitärsche ringsum,
Diesen da, ich kenn' ihn wohl und jenen dort, den Buschkopf!“

Nach seiner Niederlage springt der Dikaiologos von der Bühne in den Zuschauerraum hinunter. Diesen Vorgang hat Platen nach-

[1]) Noch weiter ist allerdings Tieck gegangen. Im „Gestiefelten Kater“ und in der „Verkehrten Welt“ ist der Verkehr sogar gegenseitig, am Schluss der „Verkehrten Welt“ klettern die Zuschauer auf die Bühne, um Skaramuz beizustehen.

gealmt, indem er im „Oedipus“ am Schluß des dritten Aktes die Sphinx ins Orchester springen läßt.[1])

Zu den Illusionsstörungen dieser Art gehört aber auch das auffälligste Merkmal der aristophanischen Komödie, die Parabase. Sie besteht in einer Anrede, die der Chorführer jeweilen am Schluß eines Aktes an die Zuschauer richtet. Mit der vorhergehenden Handlung hängt sie in der Regel nicht zusammen. Sie giebt vielmehr eine Erklärung über die Tendenz des Dichters, und darum sind diese Parabasen für die Kenntnis des Wesens und Charakters der aristophanischen Komödie außerordentlich wertvoll. Hier nimmt der Dichter Gelegenheit, Lob und Tadel unverhüllt auszusprechen; hier finden wir Platens positive Regeln über die wahre Dichtkunst.

Solcher Parabasen giebt es in den beiden Litteraturkomödien verhältnismäßig viel, fünf (d. h. nach jedem Akt) in der „Gabel“, je eine nach dem ersten, dritten und fünften Akt des „Oedipus“. Sie gehören, was Leidenschaftlichkeit, Tiefe des Gehalts und sprachliche und metrische Schönheit betrifft, zu den besten Leistungen Platens und sind Perlen der deutschen Litteratur überhaupt. Hervorzuheben ist die Schlußparabase des „Oedipus“, die einen prächtigen Ueberblick über die ganze Entwicklung der deutschen Poesie giebt und den Ehrgeiz unseres Dichters verrät.

Ich habe vorhin den Chorführer erwähnt, der gewöhnlich die Parabase spreche und dies leitet mich nun zur Untersuchung des Chores, eines weitern Elementes der altgriechischen Komödie. In der „Gabel“ kommt er nicht vor, ebensowenig im Zwischenspiel des „Oedipus“.[2]) Dort übernimmt der Jude Schmuhl, hier die Sphinx die Parabase. Dagegen tritt der Chor auf im Rahmenspiel, das überhaupt die aristophanische Technik am deutlichsten zur Schau trägt. Hier zeigt sich zunächst eine auffallende äußere Uebereinstimmung: Bei Aristophanes erscheinen die Chormitglieder bisweilen als Tiere (Vögel, Frösche, Wespen), ebenso bei Platen als Schafe oder Haidschnucken, die dem erwählten Schauplatz, der Lüneburgerheide angemessen sind. Darin verfährt aber Aristophanes konse-

---

[1]) Vergl. Tiecks „Verkehrte Welt“: Uebergehen des Pierrot zu den Zuschauern (1. Akt).

[2]) Der Vorwurf, den Muff Platen macht wegen des mangelnden Chors in der „Gabel“ und im Zwischenspiel, scheint mir unberechtigt. Platen will ja hier die Technik der Schicksalstragödie und der Romantik parodieren und da hätte der Chor ein durchaus fremdes, ja störendes Element gebildet.

quenter, daß er die Tiergestalt stets im Auge behält und sie, abgesehen von der Maskierung, durch Stimme und Gebärde zum Ausdruck bringen läßt. Platen dagegen weist nur in der ersten Szene darauf hin und benutzt die Gelegenheit zu mythologischen Anspielungen. Dann aber wird der Haidschnuckengestalt nicht weiter gedacht.[1])

Die Bedeutung des Chors ist bei Aristophanes bekanntlich nicht immer gleich. Während er in einigen Komödien wirklich in die Handlung eingreift (so in den „Vögeln", den „Acharnern" und den „Wespen", wo er die Hauptperson angreift und ernstlich bedroht, oder in den „Wolken", wo er dem alten Strepsiades den Rat erteilt, statt seiner den Sohn in die Lehre zu geben), beschränkt er sich in andern Fällen auf eine Art Zuschauerrolle, ohne indes ganz aus der Handlung herauszutreten, so z. B. im zweiten Teil der „Frösche" und in den „Rittern".

Auch im „Oedipus" beteiligt sich der Chor nicht in bestimmender Weise an der Handlung: In der Expositionsszene giebt er die nötigen Aufklärungen, mit dem Auftreten Nimmermanns aber tritt er sofort zurück und in der Kampfesszene wirft er nur gelegentliche Zwischenrufe in die Rede des Verstandes, um deren Länge nicht so fühlbar zu machen.

Wichtiger ist seine Aufgabe, entscheidende Wendungen anzukündigen, die auftretenden Helden zu begrüßen und ihre Bedeutung hervorzuheben. Hierin schließt sich Platen so eng an Aristophanes an, daß sich sogar wörtliche Uebereinstimmungen nachweisen lassen, die freilich zum Teil durch die gleichen Umstände gegeben sind:

Frösche (Voß) Vers 875 ff.

„Eilet heran, nun zu schauen die Macht
Zwei so gewaltiger Münd'! ...

Oedipus I. A. S. 352:

„Weltweise heran! und gelagert im Kreis!
Lernt nun Tiefsinn! . . ."

Frösche (Voß) Vers 212 ff.

„Lasst uns, des Sumpfs Quellgeschlecht . . ."

---

[1]) Allerdings lässt auch Aristophanes den verkleideten Chor bald zurücktreten, so namentlich in den „Fröschen", wo er durch den Chor der Eingeweihten ersetzt wird.

Oedipus, V. A. S. 401:

„Ach, würde sofort des Gehegs Sumpfteich . . .“

Frösche, Vers 230 ff.

„Ja, mit Behagen lauscht der Harfner selbst, Apollo,
Wegen des Rohrs zum Steige der Kithara,
Das feucht ich ihm ernähr' im Sumpf.“

Oedipus, V. A. S. 402:

„ . . . . . Er wandelt heran,
Lichtschön wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüsch ablegt und die Leier bezieht
Mit Saiten . . . .“

Es entspricht natürlich der poetischen Einkleidung, daß der Chor seinen Lieblingen überschwengliches Lob spendet. Auf schöne Weise versteht es der Chor in den „Fröschen“ trotz seiner Vorliebe für Aischylos doch den Vorzügen beider Dichter gerecht zu werden (Voß, Vers 892—900, 1099—1100 u. s. f.).

So beurteilt der Chor im „Oedipus“ V. A. S. 401 und 402 die Größe Nimmermanns und vergleicht ihn sogar mit Apollo und Orpheus. Der Kontrast zu der folgenden, gänzlichen Niederlage offenbart sich dadurch freilich um so wirksamer.

Außer Chor und Parabasen finden wir, wiederum im Rahmenspiel, ein weiteres aristophanisches Motiv, das allerdings eine bessere Ausnützung verdient hätte. Es besteht darin, daß ein Vertreter der guten, alten Schule mit einem modernen Dichterling in persönlichen Redekampf gerät. Freilich steht die entsprechende Szene in den „Fröschen“, sowohl was Technik, als was Gehalt anbelangt, weit über dem fünften Akt des Oedipus. Technisch hat Aristophanes bewußt die Idee eines Zweikampfes durchgeführt. Es werden weitläufige Vorbereitungen getroffen; das Turnier leitet ein ad hoc gewählter Schiedsrichter. Bei Platen geraten die Gegner, der „Verstand“ als Vertreter der ältern Richtung, Nimmermann als Repräsentant der Modernen, ohne weiteres aneinander. Wenn aber auch im „Oedipus“ kein förmliches Schiedsrichteramt besteht, so bildet doch hier das Publikum eine Mittelsperson, deren Charakter und Obliegenheiten sich mit denen des aristophanischen Unparteiischen ungefähr decken. Dionysos hat, obwohl Obmann, nicht die geringste Autorität und muß sich von den beiden Rivalen arge Spöttereien sagen lassen über seinen schlechten Geschmack.

Noch größer wird die Aehnlichkeit, wenn wir, wie das oft geschieht, Dionysos als Abbild des attischen Volkes auffassen. Dionysos wäre dann mit dem „Publikum“ Platens identisch [1]), das andrerseits mit dem „Demos“ der „Ritter“ zusammenzuhalten ist.

Platen hat übrigens nicht blos im Rahmenspiel das Volk selbst auf die Bühne gebracht. Auch bei der Figur der Jokaste ist an die deutsche Nation zu denken. (Brief Platens an Fugger, 13. Februar 1829.) Das Charakteristische bildet wiederum die Vorliebe für die Modepoeten.

Um jedoch wieder auf unsern Vergleich zwischen Dionysos und Publikum zurückzukommen, so ergeben sich aus der Charakterzeichnung noch weitere interessante Uebereinstimmungen. Beide sind anfangs dem Vertreter der alten Richtung entschieden feindlich gesinnt, und stimmen kräftig ein in den Spott, mit dem er vom Gegner überschüttet wird; auch in der Folge verteidigen und warnen sie ihren Schützling, sobald ihnen die Gefahr klar wird, die ihm droht:

Frösche (Voß) Vers 850:

„Aus dem Hagelschauer, o du armer Euripides,
Dich hinweggetummelt ungesäumt, wenn du klug bist!“

Oedipus, V. A. S. 406:

„Flieh, Nimmermann, die mörderischen Trimeter!“

Dann aber werden sie in ihrer Gesinnung doch schwankend und treten endlich entschieden auf Seite des Siegers.

Die Kampfesweise der beiden modernen Dichter Euripides und Nimmermann ist ebenfalls in manchen Punkten gleich: Euripides verteidigt das ungünstige Motiv der Phädra (Vers 1051 ff.):

„Hab' etwa nicht nach wirklicher Sag' ich das von der Phädra gedichtet?“

---

[1]) Dass Aristophanes wirklich in Dionysos eine Karikatur des attischen Volkes liefern wollte, ist nicht mit Sicherheit nachweisbar. (Siehe darüber Kock: Ausgew. W. d. Aristoph. Vorrede z. d. „Fröschen“ und Kaibels Aufsatz über Aristoph. in Paulys Realencyklopädie.)

Wichtig sind über diesen Punkt die Urteile von Platens Zeitgenossen: A. W. Schlegel sieht in Dionysos nur den Gott des Weinbaues und des Theaterwesens: „Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott der eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben wird, lässt er nicht unangetastet. Man glaubte, dass die Götter nicht weniger gut oder noch besser als die Menschen, Spass verstünden.“ (12. dramaturg. Vorles). Demnach ist es wahrscheinlich auch bei Platen nicht bewusste Nachahmung der „Frösche“, wenn er das Publikum als Schiedsrichter aufstellt.

Aehnlich spricht sich Nimmermann über das „Trauerspiel in Tirol“ aus (V. A. S. 407):

„Ich folge treu den respektiven Zeitungen
Damaliger Zeit, mich haltend ans Historische.“

Der Moderne tadelt an den Werken seines Gegners den Mangel an Nebenpersonen:

Frösche, Vers 945—48:

„Nein, sprechen müsste mir das Weib und sprechen auch der Hausknecht,
Und wie der Herr, so Jüngferlein und Greisin.“

Oedipus, I. A. S. 348:

„ . . . . Wo wäre denn
. . . . . Der Nebenbeipersonen reiches Uebermass:
Aufwärter, Mägde, Narren, kleine Kinderchen,
Kanzleiverwandte, Taugenichtse, Krämervolk . . .?“

Wie Euripides in den Prologen des Aischylos nichts als Tautologien und Widersprüche findet, so weist Nimmermann dem Sophokles nach, daß er in der Person des Oedipus den Begriff „Menschlichkeit“ ganz falsch aufgefaßt habe. (I. A. S. 302.)

Abgesehen von solchen Einzelheiten zeigen aber die beiden Kampfesszenen ganz bedeutende Unterschiede in technischer wie in moralischer Beziehung:

In der Diskussion nimmt Aristophanes Bezug auf Dramen, die von Aischylos und Euripides wirklich verfaßt sind, Platen aber erfindet ein Drama, an dem er die Unfähigkeit Nimmermanns (und der Romantiker überhaupt) nachweist. Von zwei Dramen, die Immermann thatsächlich geschrieben, wird „Cardenio“ nur in der Nebenhandlung parodiert, aus dem zweiten, dem „Trauerspiel in Tirol“, bringt Platen erst am Schluß des Rahmenspiels wenige Einzelheiten.

Während der zweite Teil der „Frösche“ zu den besten Leistungen des Aristophanes gehört und seine Meisterschaft in der Charakteristik auf das Glänzendste darlegt, bildet der fünfte Akt des „Oedipus“ die schwächste und unangenehmste Partie der beiden Litteraturkomödien. Aristophanes steht wohl auch auf Seite des Aischylos und zeigt dies gleich Anfangs deutlich genug; aber um so höher ist es anzuschlagen, wenn er für die Vorzüge des Euripides, und, was noch mehr heißen will, auch für die Fehler seines Günstlings keineswegs blind ist. Wie anders gestaltet sich

der Vorgang bei Platen! Sachliche Polemik würde man in der Strafrede selbst vergeblich suchen, außerdem ist aber die Vergleichung so einseitig als möglich, da Platen und der „Verstand“ ein und dieselbe Person sind und am Gegner kein gutes Haar gelassen wird.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des aristophanischen Einflusses in Sprache und Metrik!

An sprachlichen Eigentümlichkeiten sind vor allem zu nennen die sonderbaren Wortbildungen, die oft eine außerordentliche Länge erreichen und durchweg auf komische Wirkung berechnet sind. Zu besserem Vergleich will ich auch einige Beispiele aus Aristoph. anführen:

Wespen, V. 505: *ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπώρων.*

Uebers. v. Voß: Morgendämmerungshandelmacherrechtsverderbmühwandlungen.

Frauenvolksversammlung (Schlußchor) V. 1169—1175:

. . . *σελαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτριμματοσιλφιοπαραο-
μελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστεραλεκτρυονο-
πτεκεφαλλιοκιγκλοπελειολαγωοσιραιοβαφητραγανοπτερύγων*

Uebersetz. v. Voß: Austerigbökeligbuttenlampretigesschädelzerstückelungsherbegebrühetessilfionwürzigestaubenfasanigeshähneleinhirnigesdrosselgebratenesemmerlinghastigesmostigesgraupigesflügelgericht.

Aus Platen Komödien sind zu nennen:

Gabel, I. A. S. 296: „Froschmolluskenbreinatur.“
IV. A. S. 323: „Obertollhausüberschnappungsnarrenschiff.“
IV. A. S. 328: „Der ohnmachtfloskelragoutsteifleindürrnüchterne Honwald.“
IV. A. S. 333: „Demagogenriechernashornangesicht.“
Oedipus, I. A. S. 348: „Vorzeitfamilienmordgemälde.“
I. A. S. 349: „Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie.“
V. A. S. 404: „Franz Horn-Zigeunerzeunedeutsch-Berlinerei.“
V. A. S. 408: „Depeschenmordbrandehebruchstirolerin.“

Den größten Vorzug der beiden Litteraturkomödien, auf den Platen auch am meisten stolz war, bildet die sorgfältige Ausbildung der Metrik. Im Gegensatz zu andern Dramen, die gewöhnlich metrisch einheitlich gebaut sind oder höchstens Wechsel von Vers

und Prosa aufweisen, offenbart sich hier eine bunte Mannigfaltigkeit der Metra, und sie alle sind mit einer solchen Glätte und Zierlichkeit ausgearbeitet, daß selbst die Gegner (Heine und Immermann) ihre Anerkennung nicht versagen konnten.

Ich gedenke die Untersuchung in der Weise durchzuführen, daß ich zuerst die antiken Versmaße, jede Art für sich und im Zusammenhang damit die antiken Strophenformen durchnehme.

Eine gesonderte Stellung nimmt hiebei das Distichon ein, mit dem Oedipus die Sphinx besiegt (III. A. S. 381). Es sind zugleich die einzigen Verse, die aus Daktylen bestehen. (Nach antikem Vorbild gestattet sich Platen im Pentameter im 2. Fuß einen Spondeus, während die Modernen den Pentameter mit Vorliebe nur aus Daktylen bilden.) Alle übrigen antiken Versmaße stammen aus aristophanischen Komödien oder konnten ihnen wenigstens entnommen werden. Es treten Jamben, Trochäen und Anapäste auf. Schon bei oberflächlicher Lektüre des Aristophanes und seines Nachfolgers fallen uns die klangvollen, langen Versmaße auf, die mit ihrem oft recht feierlichen Tempo in sonderbarem, jedenfalls absichtlichen Widerspruch stehen zu dem komischen Inhalt. Abgesehen von den Chorgesängen gewahren wir bei Platen nur Trimeter und Tetrameter.

Das häufigste Versmaß ist der jambische Trimeter. Hier hat sich Platen genau seinem Vorbild angeschlossen. Nicht nur sind alle Trimeter reimlos; nach antiker Praxis hat sich Platen auch den Gebrauch überzähliger, unbetonter Silben gestattet. Die Belegstellen ordnen sich nach den einzelnen Szenen und in ihrer jeweiligen Stellung im Trimeter wie folgt. 1) Gabel, I. A. S. 287—89: (auf 3 Seiten [1]) 20 Beispiele) 2 fallen auf den 1., 3 auf den 2. 5 auf den 3., 6 auf den 4., 4 auf den 5. Fuß. 2) G., II. A. S. 297—301: (auf 4 Seiten 21 Beispiele), 7 im 2., 6 im 3., 5 im 4., 3 im 5. Fuß. 3) G. IV. A. S. 322—25 (auf 3 Seiten 5 Beisp.), 2 im 1., 1 im 2., 2 im 4. Fuß. 4) G. V. A. S. 333—36 (auf 4 Seiten 22 Beisp.): 4 im 1., 3 im 2., 4 im 3., 5 im 4., 6 im 5. Fuß. 5) Oedip. I. A. S. 347—353 (auf $5^1/_2$ Seiten 21 Beisp.): 3 im 1., 3 im 2., 3 im 3., 8 im 4.. 4 im 5. Fuß. 6) Oed. V. A. S. 399—410 (11 Seiten mit 26 Beisp.). 1 im 1., 10 im 2., 6 im 3., 5 im 4., 4 im 5. Fuß.

---

[1]) Bei der Seitenzahl ist der Raum, der durch eingeschobene Chorlieder u. a. in Anspruch genommen wird, jeweilen abgerechnet.

Der 6. Fuß ist stets rein, von den übrigen sind der 2. und 4. Fuß bevorzugt. Relativ am häufigsten sind die überzähligen Silben in der 4. Sz. der „Gabel“ und im V. Akt der „Gabel,“ (Erzählung vom „Dalai Lama“). Darin weicht Platen von Aristophanes ab, daß bei ihm selten in ein- und demselben Vers mehrere überzählige Silben auftreten. Dies kommt im Ganzen 7 Mal vor, aber es sind nie mehr als zwei irrationale Silben in einem Vers.

Der jambische Trimeter kommt seltener in Monologen vor (Gabel I. A. S. 289; IV. A. S. 322 und 324 ff; V. A. S. 333 und 334), meist ist er Dialogvers und zwar für die verschiedensten Stimmungen. Neben harmlos heiterm Geplauder (Gabel I. A. Seite 287—289; II. A. S. 298—301) sind auch höfliche Unterhaltung (Oed. I. A. S. 350) und vor allem die leidenschaftliche Diskussion des V. Aktes in diesem Metrum verfaßt. Genauere Angaben habe ich oben schon gemacht. Es sei hier nur bemerkt, daß er im Zwischenspiel des „Oedipus“ fehlt.

Wenn der jambische Trimeter auch in der deutschen Litteratur keine seltene Erscheinung ist, so berühren uns dagegen die jambischen, trochäischen und anapästischen Tetrameter etwas fremdartig. Sie sind alle durch feststehende Cäsur halbiert.

Der jambische Tetrameter [1]) zeigt sich sowohl in katalektischer wie in akatalektischer Form. Hinsichtlich der Häufigkeit des Vorkommens ist aber das Verhältnis bei Platen gerade umgekehrt wie bei Aristophanes. Bei diesem (und den griechischen Dichtern überhaupt) ist der katalektische Tetrameter beliebt, Platen aber benützt ihn nur ein Mal (zweite Parabase der „Gabel“). Etwas häufiger ist dafür der akatalektische Tetrameter, den die Griechen selten und nur in gesungenen Partien brauchen. Gerade wegen seiner Eintönigkeit findet er bei Platen mehrfach Aufnahme und zwar nicht nur in Parabasen (dritte des „Oedipus“) und andern zusammenhängenden Reden (Oed. III. A. S. 378 und 379), sondern sogar im Dialog (Oed. II. A. S. 361—63; III. A. S. 375—76; 378—80). Er kommt aber nur im Zwischenspiel des Oedipus vor.

Der trochäische Tetrameter kann ebenfalls katalektisch und akatalektisch sein; doch ist hier analog der antiken Praxis der akatalektische viel seltener. Er tritt nur in der Gabel auf, ein ein-

[1]) Muff erwähnt auch siebenfüssige Jamben (S. 219), macht aber keine nähern Angaben. Ich habe keine feststellen können. Wahrscheinlich hat er die katalektischen Tetrameter verkannt.

ziges Mal in zusammenhängender Erzählung (III. A. S. 312—13), sonst in Dialogen (III. A. S. 311—314 und V. A. S. 339—41).

Um so zahlreicher sind die akatalektischen Tetrameter. Sie bilden nur zwei Parabasen (erste und vierte der Gabel), sonst durchweg Dialogpartien; (Gabel I. A. S. 290—92; II. A. S. 305—306; Oedipus: II. A. S. 357—61; II. A. S. 366—68; III. A. S. 370—71; III. A. S. 372; III. A. S. 374—75; IV. A. S. 384—87; IV. A. S. 391).

Die jambischen und trochäischen Tetrameter regieren also hauptsächlich den Dialog, in geringerem Maße Parabasen und Monologe überhaupt; bei Aristophanes findet gerade das Umgekehrte statt; die Tetrameter dienen ihm zumeist für Parabasen und Gesangspartien.

Zeigt somit Platen schon in der Verwendung dieser antiken Versmaße etwelche Selbständigkeit Aristophanes gegenüber, so erlaubt er sich außerdem noch eine wichtige Neuerung, indem er die trochäischen und jambischen Tetrameter mit Endreimen versieht; es sind durchwegs Paarreime; von der daraus entstehenden komischen Wirkung kann man sich schon bei flüchtiger Lektüre überzeugen:

Gabel, III. A. S. 312:

„In Arkadien war ein Kuhhirt, welcher hiess Anaximander,
Er und seine Gattin schliefen eines Abends beieinander. . . .“

Das außerordentliche Formtalent Platens kommt aber weniger in den Jamben und Trochäen, als vielmehr in den Anapästen zur Geltung. Hier haben wir zuerst den Tetrameter zu betrachten. Er setzt sich zusammen aus einem akatalektischen und einem katalektischen Dimeter. Der katalektische Dimeter ist bekannt unter dem Namen Paroimiakos und hat das Schema: ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏒́ ⏒̀
Der hastige, leidenschaftliche Gang dieser Versfüße, die scharf hervortretende Cäsur, vor allem aber der kraftvolle, katalektische Abschluß lassen trotz der größern Länge dieses Verses doch nicht das Gefühl der Eintönigkeit aufkommen, wie bei den Jamben und Trochäen. Damit hängt zusammen, daß der anapästische Tetrameter zum geringsten Teil auf komische Wirkung berechnet ist. In der Struktur nähert sich Platen hier wieder der Antike, da diese Verse mit Ausnahme der fünften Parabase der „Gabel“, die Paarreime hat, reimlos sind.

Die eindringlichsten, gehaltreichsten Parabasen (fünfte der „Gabel“, erste und fünfte des „Oedipus“) sind anapästisch. Inner-

halb der Akte gehören ebenfalls hieher die sprachlich und inhaltlich schönsten Partien: Beschreibung des Caps der guten Hoffnung, III. Akt der „Gabel", S. 306—7; Schilderung der mitternächtlichen Schrecken, III. A. S. 316 u. s. f. Mit Ausnahme der beiden Parabasen gibt es im ganzen „Oedipus" keine anapästischen Tetrameter, dagegen sind sie in der „Gabel" sehr häufig, nicht nur in Monologen, sondern auch Dialogen, doch in erstern vorwaltend: I. A. S. 292—295; II. A. 303—305; II. A. 306—8, III. A. S. 315—319; IV. A. S. 327—331; V. A. 338—39.

Endlich haben wir noch die anapästischen Strophenformen zu untersuchen, die in der „Gabel" wie im „Oedipus" vorhanden sind und an Stelle der gesungenen Partien des antiken Dramas stehen.

Allen gemeinsam ist, daß sie genau nach antikem Schema gebaut sind und zwar als strenge anapästische Systeme, d. h. sie bestehen aus einer größern oder kleinern Zahl akatalektischer Dimeter, denen höchstens ein akatalektischer Monometer beigefügt ist. Den Schluß bildet jeweilen ein katalektischer Dimeter, der schon erwähnte Paroimiakos; er verleiht hier der ganzen Strophe den kräftigen Abschluß, ähnlich wie dem Tetrameter. Nach antikem Muster sind sämtliche Verse reimlos. Ich will die Stropheneinlagen einzeln kurz charakterisieren:

Der erste Monolog der Phyllis (Gabel, II. A., S. 302) besteht aus fünf Strophen von je sieben Zeilen, der dritte Vers ist jeweilen ein akat. Monometer.

Der zweite Monolog der Phyllis (III. A., S. 310) umfaßt vier Strophen zu je sechs Zeilen, der vierte Vers ist ein akatalektischer Monometer.

Der letzte Monolog der Phyllis und die Gegenrede des Mopsus (III. A. S. 314 ff.) umfassen zwei Strophen zu je fünf Zeilen, der vierte Vers ist ein akat. Monometer.

Der Monolog Damons (V. A., S. 336 ff.) zeigt eine kleine Abweichung vom streng anapästischen System. Er hat sieben Strophen, von den sechs Versen einer jeden sind hier zwei katalektisch (der zweite und der sechste), der fünfte Vers ist wieder ein akatal. Monometer.

Chorlieder im engern Sinn des Wortes sind endlich die Begrüßungen des Publikums und Nimmermanns durch den Chor („Oedipus", I. A., S. 349 und V. A., S. 408). In ihrem Bau sind sie

noch einfacher als die vorgenannten Einlagen. Jeder Gesang hat drei Strophen zu je sechs Versen. Diese sind durchweg Dimeter und mit Ausnahme des letzten akatalektisch.

Noch sind zu nennen zwei kleine Chorlieder innerhalb des Dialogs (Oedipus, I. A., S. 352 und V. A., S. 401). Jedes zählt zwei Strophen zu je fünf Versen, wovon der vierte ein akatalektischer Monometer, der letzte Vers, wie immer, ein Paroimiakos.

Im Zwischenspiel des „Oedipus“ fehlen lyrische Einlagen antiken Charakters.

Merkwürdig ist, daß Platen die freien anapästischen Systeme (ausgezeichnet durch beliebige Zahl der Versfüße und event. Fehlen des Paroimiakos am Schluß), die doch gerade Aristophanes gern verwendet, gänzlich bei Seite ließ.

Die erstaunliche Mannigfaltigkeit der metrischen Formen beruht indes weder bei Aristophanes noch bei Platen auf bloßer Spielerei; beide leitet vielmehr der Gedanke, durch das Metrum die jeweilige Stimmung auch äußerlich zu kennzeichnen. Für diese Anpassung der Form an den Inhalt will ich einige Beispiele geben:

Die jambischen Trimeter der „Gabel“ gehen in trochäische Tetrameter über, da Sirmio den Schmuhl mit barschen Zurufen herbeischleppt (I. A., S. 290). Wieder ganz unvermittelt treten Anapäste ein, als Schmuhl mit der feierlichen Erzählung anhebt (I. A., S. 292). Der Gegensatz zwischen dem Wutausbruch des Mopsus (II. A., S. 304—5) und dem darauffolgenden Geplander mit Schmuhl wird veranschaulicht mit der Ablösung der Anapäste durch Trochäen. Die Anklage Damons durch Sirmio (IV. A., S. 326) wird ausgedrückt durch Trochäen, der nachfolgende Monolog Damons über das Betteln findet in Anapästen statt. Endlich erzählt Mopsus (V. A., S. 338) seine Träume in Anapästen; dann plötzlich spricht er, als er sich zum Selbstmord anschickt, in Trochäen.

Freilich geht Platen nicht durchweg so streng zu Werke. Häufig behält er ein Metrum bei, wenn die Szene, der es hauptsächlich gedient, schon vorbei ist und eine ganz andere Stimmung Platz gegriffen hat.

So ist die leidenschaftliche Erzählung Salomes von den Schrecken der Mitternacht anapästisch, ebenso aber auch das Gespräch des Mopsus mit Schmuhl, das unmittelbar folgt (III. A., S. 316—20); ferner sind der Monolog Damons vor seiner Flucht und die Besprech-

ung des Reiseplans durch Schmuhl und Mopsus metrisch gleich (IV. A., S. 327 ff.) u. s. f.

Im Allgemeinen aber wird die unruhig bewegte Stimmung der „Gabel“ durch das Vorwalten der Anapäste, die Polemik im Rahmenspiel des „Oedipus“ durch jambische Trimeter, die beschauliche, z. T. melancholische Handlung des Zwischenspiels durch jambische und trochäische Tetrameter (abgesehen von den noch zu betrachtenden Ottaverimen) treffend ausgedrückt.

Damit könnte ich diesen Paragraphen abschließen, wenn die beiden Litteraturkomödien im strengen Sinn des Wortes aristophanisch wären. Wir haben aber bereits gesehen, daß die aristophanischen Bestandteile durchaus nicht in hohem Grade vorherrschen. Vielmehr war fast zu jeder Uebereinstimmung auch eine Abweichung zu konstatieren. Formal ist eigentlich nur das Rahmenspiel aristophanisch; „Gabel“ und Zwischenspiel des „Oedipus“ dagegen nähern sich in dieser Beziehung mehr den Litteraturgattungen, die sie parodieren sollen. Selbst in der Metrik sind nur die jambischen Trimeter und die Anapäste, soweit sie reimlos sind, antik, die übrigen Metra sind teils Mischungen antiker und moderner Elemente, teils ganz modern.

Wenn wir nach der Herkunft der übrigen technischen und metrischen Formen suchen, so tritt uns hier in erster Linie eine Dichterschule entgegen, die Platen in seinen Satiren eifrig befehden will, nämlich die romantische. Dieser Widerspruch erklärt sich einerseits aus dem gewaltigen Einfluß, den die Romantik auf die Zeitgenossen, selbst ihre Gegner, ausübte, anderseits aber auch damit, daß Platen nicht die Romantik als solche, sondern nur ihre Schäden und letzten Ausläufer bekämpft. Bei aller Polemik hat Platen doch nie die Achtung, ja sogar Verehrung für zwei Häupter dieser Gruppe, August Wilh. Schlegel und Tieck, bei Seite gelassen.

Wegen der großen Bedeutung, wie sie die Werke dieser beiden Männer für unsere Dramen haben, sei es mir gestattet, auch hier erst die frühern Beziehungen Platens zu ihnen kurz anzugeben.

Die erste Notiz des Tagebuches datiert schon vom 15. April 1814. (Tgb. I., S. 107)

„Avanthier je m'occupai des poésies détachées de A. W. Schlegel. On peut le nommer un des meilleurs de nos poëtes quoi-

qu'il n'est pas maître. Son „Ariane“, son „Promethée“, et même le „Pygmalion“ sont trop longs, trop amples pour plaire. Il ne faut pas commencer par l'oeuf, il vaut mieux conduire le lecteur au milieu de son sujet.“ Er tadelt also doch schon am Meister, was er an den Spätromantikern aussetzt; vgl. Oedipus, V. A., S. 407: „Mit Ledas Ei . . . .“ Quant aux sonnets de Schlegel, il est unique dans son genre, mais il vaudrait mieux, s'il en avait pas fait un si grand nombre.“

Ungeteiltes Lob spendet Platen den theoretischen Werken A. W. Schlegels, besonders den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“. Am 19. Januar 1822 hatte er das Glück, den berühmten Mann in Bonn persönlich kennen zu lernen und sich mit ihm zu unterhalten.

Fr. Schlegel ist im Tagebuch selten erwähnt. Unter dem Datum des 4. Dezember 1819 wird der „Alarkos“ sehr ungünstig recensiert (Platen nennt ihn „une tragédie pitoyable“). Eifrig studiert aber Platen Fr. Schlegels Geschichte der alten und neuen Litteratur. (Tgb. II. S. 462, 1. Juni 1821.)

Weit zahlreicher sind die Notizen des Tagebuches über Ludwig Tieck. Die erste datiert aus dem Jahre 1815; ich bringe auch hier nur eine der ausführlichsten:

„14. März 1820. Es ist schon längere Zeit her, daß ich manches von Tieck gelesen: Den „Zerbino“, den „Blaubart“, den „Gestiefelten Kater“, die „Verkehrte Welt“ und das „Däumchen“. Diese Meisterwerke der Laune können nicht anders als recht sehr ansprechen.“ (Tgb. II. S. 373.)

Doch tadelt er namentlich am „Zerbino“ die Weitläufigkeit und die nachlässige Form. Späterhin liest er noch viele seiner Werke, z. B. den „Fortunat“, „Oktavian“, die dramaturgischen Schriften und suchte auch mit ihm in persönlichen Verkehr zu treten. Er schickte ihm den „Gläsernen Pantoffel“ und den „Schatz des Rhampsinit“ und erbittet sich ein Urteil darüber; doch verlautet nichts über den Erfolg dieses Schrittes. Am 21. Okt. 1828 erwähnt er einen Gruß Tiecks, der ihm von Puchta überbracht wurde.

Entsprechend der eigentümlichen Stellung, die Platen der Romantik gegenüber einnimmt, müssen wir bei den romantischen Elementen ernsthafte Nachahmung und Parodie unterscheiden.

Die beiden Schlegel haben weniger durch ihre Dichtungen, als vielmehr durch ihre wissenschaftlichen Werke großen Einfluß auf Platen ausgeübt. Vielleicht haben erst ihre eingehenden Untersuchungen über das Wesen der attischen Komödie Platen auf Aristophanes hingewiesen und ihn erkennen lassen, wie geeignet der aristophanische Stil für die Satire sei. Ludwig Tieck aber ist Platen praktisch vorangegangen. Bei der Abfassung seiner Litteraturkomödien hatte er bereits den Aristophanes vor Augen. Er beruft sich selber auf Aristophanes in der Bemerkung: „Mit der Entstehung des Theaters entsteht auch der Scherz über das Theater, wie wir schon bei Aristophanes sehen.“ (Phantasus: Gespräch nach Anhören des „Gestiefelten Katers“.)

Inhaltlich treten die Komödien Platens den Satiren der ältern Romantiker zur Seite, soweit sie die gleichen litterarischen Erscheinungen angreifen. Auch Tieck hat das Schicksalsdrama verspottet, freilich nur in Kritiken. Vor allem aber ist es durchaus romantisch, wenn Platen das moderne Lustspiel bekämpft. Mit Nachdruck vertritt A. W. Schlegel die Ansicht, daß nur „die alte Komödie wahrhaft poetisch, die neuere eine Herabstimmung zur Prosa, zur Wirklichkeit sei“. Auch Schlegel hat Kotzebue nicht blos durch Tadel, sondern auch parodistisch vernichten wollen. Gegen die Fülle von Anspielungen in der „Ehrenpforte“ kommen freilich die knappen Bemerkungen Platens nicht auf.

Technisch ist von besonderer Wichtigkeit die Form der Einschachtelung im „Romantischen Oedipus“, zu der die aristophanischen Komödien keine Analogie bieten.[1]) Sie ist vielmehr durchaus modern: Beispiele für ein Drama im Drama liefern Shakespeare im „Sommernachtstraum“ und im „Hamlet“, Goethe im „Triumph der Empfindsamkeit“, vor allem aber Tieck im „Gestiefelten Kater“ und in der „Verkehrten Welt“. (Im letztgenannten Stück sind nicht weniger als vier Dramen in einander geschachtelt!)

In der Ausführung unterscheidet sich indes Platen von Shakespeare und Tieck. Bei diesen ist mit dem Zwischenspiel die Illu-

---

[1]) Der Hundeprozess in den „Wespen“, der am chesten hieher zu zählen wäre, zeigt schon deshalb nicht den Charakter eines förmlichen Zwischenspiels, weil er eng mit der eigentlichen Handlung verflochten ist und sich weder im Schauplatz noch in den auftretenden Schauspielern von den übrigen Szenen wesentlich unterscheidet.

sionsstörung eng verbunden. Die Zuschauer der Haupthandlung werfen kritische Bemerkungen dazwischen, in den Dramen Tiecks treten sie mit den Schauspielern des Zwischenspiels direkt in Verkehr und beeinflussen die Entwicklung. Platen aber hat scharf Rahmen- und Zwischenspiel geschieden. Dieses wird ausgeführt wie ein Drama für sich; die Personen des Rahmenspiels üben wohl auch Kritik, aber erst nachträglich.

Interessant sind folgende Uebereinstimmungen, die sich bei genauerem Vergleich zwischen den Satiren Tiecks und Platens ergeben:

In der „Verkehrten Welt“ herrscht ebenfalls der Grundgedanke: der Zwiespalt zwischen der guten alten Poesie und der schlechten neuen soll dadurch beseitigt werden, daß die beiderseitigen Vertreter, Apollo und Skaramuz, in persönlichem Kampf aneinander geraten. Apollo ist, gleich dem „Verstand“ im „Oedipus“, anfangs hart verfolgt und sogar in Verbannung geraten. Aber abgesehen von dem durchaus militärischen Gepräge des Kampfes in der „Verkehrten Welt“ ist bei Tieck die Stimmung durchweg heiter und versöhnlich.

Platen hat auch in den Litteraturkomödien die komische Figur nicht ganz vermieden. Zu dem Hanswurst im „Gestiefelten Kater“ und dem Bedienten im „Zerbino“ bietet freilich Sirmio in der „Gabel“ ein schwaches Pendant (vorzüglicher ist Pernullo im „Gläsernen Pantoffel“). Dagegen weist der Wirt im fünften Akt der „Gabel“ deutlich auf sein Vorbild in der „Verkehrten Welt“ hin. In beiden Fällen wird grenzenlose Neugier als typisches Merkmal dieses Standes betrachtet: der Wirt erscheint nur auf der Bühne, um die Reisenden in plumper Weise auszuforschen und über die erhaltene karge Auskunft Monologe zu halten. Auch der Dalai Lama, der in der ergötzlichen Erzählung des Wirtes eine große Rolle spielt, ist schon von Tieck erwähnt. (Fortunat, IV. A., 4. Szene.)

Tieck und Platen verspotten neben der Tageslitteratur gelegentlich auch andere, frühere Poesiegattungen, so die Schäfergedichte. Während aber Tieck in der „Verkehrten Welt“ die Süßlichkeit und Tändelei in dem Wechselgesang zwischen Apollo und den beiden Schäferinnen lächerlich macht, begnügt sich Platen in der „Gabel“ damit, neben diese vielgepriesene Unverdorbenheit der

Landleute auch die Kehrseite, Mißtrauen gegen Fremde und Ungeschliffenheit im Verkehr, zu stellen. Bemerkenswert sind nun hier die gleichen Namen: die beiden Hirtenmädchen heißen Mopsa und Phyllis, außerdem tritt noch ein Damon auf. Mopsa ist von Platen sehr einfach ins Männliche übersetzt. Endlich sei noch erwähnt, daß auch in der „Verkehrten Welt" eine Art Gerichtsszene stattfindet (Schäfer vor Skaramuz), wobei der Kläger vor Geschwätzigkeit nie zur Sache kommt und allerlei spitzfindige Fragen an den Richter stellt. (Vergl. damit „Gabel" I. A., S. 287 ff., Damon und Phyllis.)

Steht in diesen Uebereinstimmungen Platen wohl unbewußt unter dem Einflusse der Romantik, so sind die folgenden wohl größtenteils als bewußte Parodien romantischen Brauches zu fassen.

Nichts fällt uns so sehr bei der Lektüre eines Romantikers auf, als der langsame, unregelmäßige Gang der eigentlichen Handlung, die häufige Unterbrechung durch Monologe und Episoden, in denen sich der Dichter, unbekümmert um die Entwicklung des Ganzen, den Neigungen seiner Phantasie überläßt und seine Ansichten in allgemeinen, beschaulichen Bemerkungen darlegt.

Solche Einlagen treten bei Platen allerdings viel seltener zu Tage als etwa in den Werken Tiecks, doch lassen sich manche Beispiele sowohl der „Gabel" wie dem Zwischenspiel des „Oedipus" entnehmen. In der „Gabel" sei hier vor allem die schöne, farbenschillernde Beschreibung des Caps der guten Hoffnung genannt, wo in echt romantischer Weise irgend ein erträumtes Idealland mit allem Zauber ausgestattet wird (II. A., S. 306—307); ferner gehört prinzipiell wenigstens auch das Gegenstück, Schilderung der Mitternacht (III. A., S. 316—317) hieher, wie auch der Monolog Damons über das Bettlerleben. (IV. A., S. 327—28.)

Im Zwischenspiel sind zu nennen der Monolog des Diagoras (II. A., S. 364, 2. Strophe), die Klage der Pythia (III. A., S. 373 und der Sphinx (III. A., S. 380); endlich die Schlußworte des Oedipus (IV. A., S. 398).

Die Einlagen des Zwischenspiels verraten ihren romantischen Charakter auch durch ihre metrische Einkleidung. Es sind durchweg Metra und Strophenformen verwendet, die bei der romantischen Schule von jeher beliebt und z. T. erst durch sie in Deutschland eingeführt sind. (Zu dem folgenden vgl. E. Hügli: „Die romanischen

Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker“. (Zürich 1900) insbes. S. 78, 93).

Zu diesen romantischen Versmaßen gehören Terzinen, Ottaverimen und Glossen. Doch beschränken sich diese nicht auf die genannten Einlagen, sondern umfassen auch zahlreiche Partien der Handlung.

Die Terzine kommt nur einmal vor, in der Klage der Pythia; nach romantischer Praxis sind alle Reime klingend. (Minor, nhd. Metrik, S. 434.)

Recht häufig ist dagegen die Ottaverime. Auch hier sind alle Reime klingend. In der „Gabel“ treffen wir sie nur einmal, und zwar nicht im parodistischen Sinne (in der dritten Parabase, der einzigen, die nicht in Tetrametern verfaßt ist). Im Zwischenspiel des Oedipus nimmt sie aber eine hervorragende Stellung ein. Dem allgemeinen Verfahren entsprechend tritt sie zunächst in Erzählungen und Monologen auf, vorwiegend in solchen, die eine ruhige Stimmung zur Schau tragen, in der erwähnten Parabase, der ruhigsten von allen, im Monolog des Diagoras („Oedipus“, II. A., S. 364), des Melchior (II. A., S. 365), der Zelinde (III. A., S. 371—372); in der Klage der Sphinx (III. A., S. 380—82), der Erzählung Melchiors, die z. T. allerdings lebhaft ist (IV. A., S. 392—94); endlich in den Schlußworten des Oedipus (IV. A., S. 398—99).

Dann aber braucht Platen die Ottaverime auch im Dialog und zwar oft bei sehr leidenschaftlichen Szenen, so z. B. (II. A., S. 368—369); Sphinx und Oedipus (III. A., S. 381) und in der großen Szene (IV. A., S. 387—91). Ganz wie die romantischen Dramatiker löst Platen die Ottaverime mehrfach auf, so namentlich im Oedipus, II. A., S. 368 und 69, wo fast bei jeder Zeile die Rollen wechseln.

Eine analoge Erscheinung ist endlich die sogen. Glosse im Wechselgesang von Kind und Kindeskind (Oedipus, III. A., S. 376—78).

Die metrische Struktur derselben, trochäische Viertakter in zehnzeiligen Strophen mit Reimverschlingung hat Platen zwar schon bei Calderon kennen gelernt, wie aus einer Stelle des Tagebuches (II., S. 138) hervorgeht:

25. November 1818. „Hier folgt nun auch eine Probe in zehnzeiligen Redondilien, wie sie auch Calderon öfter gebraucht. Diese Reimverschlingung scheint mir zu vielen lyrischen Stoffen tauglich:

Mehr als Medicis Cythere
Gilt, wer immer auch mich höhne,
Mir Antonius der schöne
Und der Gott von Belvedere;
Bauen würd' ich ihm Altäre,
Doch er stellt sich treu und wahr
Lebend und belebt mir dar,
Und ich sehe, wo er wandelt,
In Adrasts Gestalt verwandelt
Seine Züge wunderbar.

Ihm ja dank ich die Gesänge,
Seinetwegen nur mit Wonne
Schau ich auf zum Glanz der Sonne.
Ihn ja seh' ich durch die Menge
Schweben auf dem Takt der Klänge;
Auch die Sehne mag er beugen,
Wie die kühnen Blicke zeugen,
Dass der Pfeil den Python träfe,
Und dann schmückt er sich die Schläfe
Mit der keuschen Daphne Zweigen."

Diese Dezimen, wie die gewöhnliche Bezeichnung lautet, wurden zuerst von den Romantikern in Deutschland eingeführt und am häufigsten in der Glosse verwendet; sie ist ebenfalls von spanischer Herkunft. „In der spanischen Glosse wird eine Vierzeile als Thema vorausgeschickt, deren einzelne Verse als Schlußzeilen von vier Dezimen wiederkehren und deren Inhalt in den folgenden Strophen variiert wird." (Minor, Metrik, S. 459.)

Platen, der an Fugger (23. Okt. 1828) schrieb: „. . . Glossen dürfen in einer romantischen Tragödie nicht fehlen", hat Tiecks bekannte, von den Romantikern oft glossierte Verse:

„Süsse Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken steh'n zu ferne" etc.

zum Thema gewählt.

Das von Platen angewandte Reimschema: a-b-a-a-b-c-c-d-c-d ist das seltenere.

Das beliebteste, u. a. auch von Calderon an der citierten Stelle verwendete, lautet dagegen: a-b-b-a-a-c-c-d-d-c.

Platen sucht dadurch noch Gehalt und Abwechslung in die Glossen zu bringen, daß er zwei entgegengesetzte Ansichten über den Nutzen der Liebe beim Dichter sich bekämpfen läßt.[2])

Soviel über die romantischen Bestandteile.

Es bleiben nun noch zwei Formen, die weder aristophanisch, noch romantisch sind, sondern einen allgemeinen Charakter tragen.

Die eine besteht in der Einfügung von Liedern, wie sie namentlich aus Shakespeare in die deutsche Litteratur eingeführt ward, und die sowohl bei den Romantikern wie auch bei den Klassikern Goethe und Schiller eine bekannte Erscheinung ist.

---

[1]) Platen hat die Glossen auch sonst angewendet, so namentlich in der „Widmung an Goethe" (R. I. S, 523).

Eine Gesangspartie findet sich aber bei Platen nur ein Mal im Reiselied Sirmios (Gabel, IV. A., S. 325). Es setzt sich zusammen aus zwei Strophen zu je sieben Zeilen in jambischem Versmaß. Die vier ersten Verse sind Viertakter, der fünfte und sechste Zweitakter, der siebente endlich ist ein Dreitakter. Die parodistische Tendenz zeigt sich nicht nur in der Anwendung des anakreontischen Verses, sondern auch in dem faden Inhalt.

Die zweite formale Zuthat sind dann die Wortspiele, die allerdings auch bei Aristophanes und den Romantikern beliebt sind, im Uebrigen aber in den meisten Lustspielen der Weltlitteratur vorkommen.

Gabel, I. A., S. 288:

Phyllis: „.... Wisst Ihr Ideen, die man fixe nennt?
Damon: Zwar schätz' ich mehr die Dukaten, die man Füchse nennt."

I. A., S. 289:

Damon: „.... Der viel Geschäfte macht und reissende;
Doch wär' er klug, er machte viel zerreissende".

II. A., S. 299:

Sirmio: „.... Heute gilt
Es ein eleusisch wundervoll Mysterium.
Phyllis: Was flüstert er von Läusen auf dem Mist herum?"

II. A., S. 299:

Sirmio: „Auf üppiger Unterlippe brennt Schönheitsgefühl.
Phyllis: Brennesseln also wären seine Lippen?" ...

II. A., S. 300:

Sirmio: „Im hohlen Rücken spiegelt sich der stolze Gang.
Phyllis: Die hohlen Spiegel lieb' ich nicht. ..."

II. A., S. 303:

Mopsus: „... Soll ich dem Herrn mit dem Flegel die Beine beflügeln?
Sirmio: Hab ich doch schon, an den Sohlen zumal, als Amtsmerkurius Flügel."

IV. A., S. 322:

Mopsus: „Du weisst doch, was die Polizei Steckbriefe nennt?
Schmuhl: Visitenkarten, die man an den Spiegel steckt."

IV. A., S. 322:

Mopsus: „Hättest Du auch mehr Gürtel als das Gürteltier,
Du löstest doch die sämtlichen um geringes Geld."

IV. A., S. 323:

Schmuhl: „... Je nun, als Musterreiter, wenn es Dir gefällt.
Mopsus: Ich reite gar nicht, wenigstens nicht musterhaft."

IV. A., S. 327:

Sirmio: „Seiner Geldbegierde wegen haben sie ins Gras gebissen.
Damon: Phyllis hatte falsche Zähne, ja die Kinder fast noch keine."

Oedipus, IV. A., S. 387:

Diagoras: „Deine Huld ist allzu huldvoll . . ."

Platen mochte übrigens selbst fühlen, daß dergleichen Witze allzuleicht in Kalauer ausarten können; es ist bemerkenswert, daß die Zahl dieser Wortspiele in der fortschreitenden Entwicklung des Dichters stetig abnimmt. Sind sie noch im „Gläsernen Pantoffel" und im „Schatz des Rhampsinit" bis zum Ueberdruß häufig, so hält Platen in der „Gabel" darin schon bedeutend Maß und im „Oedipus" sind die Wortspiele fast ganz verschwunden.

Aus all den Erörterungen läßt sich der Schluß ziehen, daß die Bezeichnung „aristophanische Komödie" für die beiden Dramen keine zutreffende ist. Neben dem aristophanischen Einfluß zeigt sich auch der romantische, und zwar in so hohem Maße, daß die Struktur der beiden Satiren eine Mischung aristophanischer und romantischer Elemente darstellt.

§ 4. Satire auf das Schicksalsdrama.

Die Satire der beiden Litteraturkomödien bekämpft vorzüglich die Tageslitteratur, die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Bühne beherrschte. Platen hat aber auch innerhalb dieses Gebietes wieder eine Auswahl getroffen. Ohne die übrigen Modepoeten ganz außer Acht zu lassen, richtet er sein Augenmerk hauptsächlich auf zwei Litteraturerscheinungen, auf das Schicksalsdrama und die Romantik.

Schicksalstragödien im engern Sinne des Wortes nennt man eine Anzahl Dramen, die in den Jahren 1809—25 in der deutschen Litteratur auftraten. Die älteste und beste, Werners „Vierundzwanzigster Februar" wurde bekanntlich durch Goethe veranlaßt (Ende Februar 1809) und 1810 in Weimar aufgeführt. Werner schlossen sich an Adolf Müllner mit dem „Neunundzwanzigsten Februar", der „Schuld", dem „König Yngurd" und der „Albaneserin" und Ernst von Houwald mit dem „Bild", dem „Leuchtturm", der „Heimkehr" und den „Feinden". Houwald und Müllner sind die eigentlichen Repräsentanten dieser litterarischen Richtung und haben sie auch hauptsächlich in Verruf gebracht. Von beiden beeinflußt ist Zedlitz, der Verfasser der „Totenkränze" in seiner „Turturell". Endlich wird von Platen auch Grillparzers „Ahnfrau" eingehend berücksichtigt.

Der Gedanke, das unerbittliche Schicksal, die Moira der Griechen, zum Motiv einer dramatischen Handlung zu machen, datiert aber nicht erst aus dieser Zeit; er ist vielmehr sehr alt und weitverbreitet in der Weltlitteratur.[1]) Gewaltige Katastrophen, besonders jäher Fall vom Glück ins Unglück ohne erkennbare, natürliche Ursache, weissagende Träume, Orakel, Naturzeichen fehlen weder den französischen Klassikern (Corneille) noch Shakespeare. Besonders deutlich glaubte man aber im antiken Drama fatalistische Ideen wahrzunehmen und so entstand (ungefähr 1770) unter den deutschen Gelehrten die Behauptung, im antiken Drama entwickele sich die Handlung aus dem blinden Willen des Schicksals, im modernen aus den Charakteren und Leidenschaften. Doch wurde diese Meinung schon damals nicht von allen Forschern geteilt und gerade die größten Dichter und Kritiker befanden sich mit ihr im Widerspruch. Goethe (XVII, S. 126 ff.) erkennt auch in Shakespeares Dramen die Schicksalsidee und hält sie sowohl im antiken wie im modernen Drama für zulässig. (Deshalb billigte er sie auch im „Vierundzwanzigsten Februar".) Auch Herder erklärt in der Adrastea (Schillers Horen 1795, I, 3, ff.) jede Tragödie für eine Schicksalsfabel und konstatiert insbesondere die Schicksalsidee im „Hamlet" (Vertauschen der Rappiere und Becher in der Kampfesszene des letzten Aktes); er betrachtet aber das Schicksal als Ergebnis unserer eigenen Charaktere und Handlungen und warnt insbesondere davor, es als schadenfrohe, unvernünftige Zerstörerin der menschlichen Pläne hinzustellen. Nach A. W. Schlegel (Vorlesungen in Berlin und Wien) sind „innere Freiheit und äußere Notwendigkeit die Pole der tragischen Kunst, welche die Aufgabe hat, die menschliche Freiheit im Gegensatz zu der Notwendigkeit zur Erscheinung zu bringen". Einen Unterschied zwischen antikem und modernem Drama bildet die Schicksalsidee für Schlegel nicht. In neuester Zeit sind endlich Rosikat und Wilamowitz für die Ansicht eingetreten, daß es sich auch in der antiken Tragödie nicht um ein blindes Schicksal handle, und sie überhaupt nicht einseitig als Schicksalstragödie betrachtet werden dürfe.

---

[1]) Nachfolgende historische Bemerkungen sind den einlässlichen Untersuchungen Minors „Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie" und über Grillparzers „Ahnfrau" entnommen. (Jahrb. d. Grillparzer-Gesellsch. 1899.)

Die stofflichen Motive des modernen Schicksalsdramas, insbesondere Verwandtenmord, treten in der neuern Litteratur schon früh auf (sie lassen sich nach Minor in der deutschen bis ins 17. Jahrhundert hinauf verfolgen), zunächst in Volksliedern: Der heimkehrende Sohn wird von den Eltern, die in ihm nur einen Fremden sehen, ermordet, weil er viel Geld mit sich führt; der Sterbende giebt sich zu erkennen. Zuerst wurde dies Motiv dramatisch behandelt von dem Engländer Lillo (1736) in der „Fatal curiosity"; doch ist hier die Schicksalsidee verborgen, alle Handlungen sind vielmehr sorgfältig durch die Charaktere motiviert und Unwahrscheinlichkeiten vermieden. Mehr fatalistischen Charakter trägt der unabhängig von der „Curiosity" entstandene „Blunt oder der Gast" des Deutschen K. Ph. Moritz (1780). Es ist der gleiche Gegenstand behandelt, aber der tückische Zufall spielt eine große Rolle und die bei den eigentlichen Schicksalsdramen beliebte Stimmungspoesie ist schon hier vorhanden.

Die Dramen von Lillo und von Moritz blieben in Deutschland wenig beachtet; ähnlich ging es zwei fatalistischen Dramen Tiecks[1], „Abschied" und „Karl von Berneck", 1795 (Ludw. Tiecks Schrift., Band 11); sie sind besonders dadurch interessant, daß hier ein „fatales Requisit" (Bild, Messer, Apfel, s. Einltg. zu Bd. 11, S. XXXVIII) eingeführt wird.

Von größerer Wichtigkeit sind die Dramen Schillers. Es gehört nicht nur die „Braut von Messina" hierher, auch der „Wallenstein" trägt entschieden fatalistische Züge. Merkwürdig ist, daß Schiller, der doch als eifriger Kantianer die Willensfreiheit anerkennt, die Schicksalsidee in seinen Dramen so stark betont; er erklärt gleich Goethe die Schicksalsidee im Drama für zulässig, ja sogar für vorteilhaft.

So naheliegend die Vermutung auch ist, daß die Dramen von Lillo und Moritz auf den inhaltlich durchaus ähnlichen „Vierundzwanzigsten Februar" eingewirkt hätten, nach den Ausführungen Minors ist keine direkte Beziehung nachzuweisen. Die Entstehung und die rasche Verbreitung der Schicksalstragödie erklären sich weniger durch litterarische Tradition, als vielmehr durch die Zeitverhält-

[1]) Wir beobachten also schon bei diesem Dichter die merkwürdige Thatsache, dass er eine litterarische Strömung bekämpft, in der er sich selber früher befunden hat.

nisse. Die traurige Lage Deutschlands in den Napoleonischen Kriegen, die dämonische Gestalt des Eroberers, dem nichts widerstehen zu können schien, mußten dem Volk den Glauben an ein schreckliches Fatum aufdrängen, dessen Schläge man willenlos hinnehmen müsse. Erst mit dem Wiedererwachen der geistigen Freiheit in den dreißiger Jahren verschwanden folgerichtig auch die Erzeugnisse dieser gedrückten Stimmung.

In der Auffassung des Schicksals, wie auch in der Technik unterscheiden sich die Schicksalstragödien bedeutend von ihren Vorläufern, namentlich den erwähnten Dramen Schillers. Das Fatum ist nicht mehr die „gigantische, ehrfurchtgebietende Macht", seine Kraft äußert sich nur mehr in kleinen, lächerlichen Zufällen. Psychologische Entwicklung ist selten zu finden; an ihre Stelle tritt (insbesondere bei Müllner) ein raffinierter Kriminalapparat. Von großer Bedeutung ist aber die Stimmungspoesie, die mit ihrem Schwelgen im Spukhaften und Grausigen völlig romantischen Charakter trägt und die Schicksalstragödien als Produkte jener abergläubischen Zeit kennzeichnet.

Mögen auch die meisten dieser Dramen (der „Vierundzwanzigste Februar" und die „Ahnfrau" müssen natürlich ausgenommen werden), vom Standpunkt der Aesthetik betrachtet, wertlos sein, den Forderungen der Bühne erschienen sie doch völlig angepaßt und fanden in der Masse des Publikums großen Beifall. Gerade Müllner, der von Platen am schwersten getadelt wird, war einer der beliebtesten Schriftsteller seiner Zeit; seine Werke kamen unzählige Male auf die Bühne und wurden im Buchhandel in mehreren Auflagen herausgegeben.

Die verderbliche Wirkung, die eine solche Litteratur auf den Geschmack des Volkes ausüben mußte, wurde indes bald erkannt. Schon vor Platen bekämpften andere einsichtsvolle Männer dieses Unwesen. Tieck und Börne traten in scharfen Kritiken dagegen auf.[1]) So hat Platen mit seiner Parodie in eine noch heftige Fehde eingegriffen, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man ihm ein wesentliches Verdienst an der Vertilgung dieser „Poesie" zuschreibt.

Aber wie zuvor bei Tieck, so zeigt sich auch bei Platen die merkwürdige Erscheinung, daß der Satiriker seine eigene Ver-

---

[1]) Tiecks dramaturgische Schriften entstanden in den Jahren 1823 bis 1827.

gangenheit verurteilt. Der Haß gegen das Schicksalsdrama, wie er in den Litteraturkomödien zu Tage tritt, hat durchaus nicht von Anfang an bei Platen geherrscht. Nach den Ausführungen Wolffs hat Platen vielmehr selbst in frühern Jahren dem damaligen Geschmack des Publikums gehuldigt in der „Tochter des Cadmus".[1]) Diese Verirrung läßt sich indes mit der Unerfahrenheit Platens entschuldigen. Die „Tochter des Cadmus" ist im Jahre 1816 verfaßt (Tgb. I., S. 420. Platen war damals erst zwanzig Jahre alt) und unser Dichter legte späterhin so wenig Wert auf sie, daß er sie nicht veröffentlichte und auch später niemals wieder erwähnte.

Sichere Anhaltspunkte für die wechselnde Stellung Platens zur Schicksalstragödie bieten die Kritiken des Tagebuches über die einzelnen Schicksalsdramatiker.

Besonderes Interesse beanspruchen die Notizen über Müllners „Schuld", an denen wir die ästhetische Entwicklung Platens am besten beobachten können:

Tgb. I. Bd. S. 390—91. 2. Januar 1816. „Müllner verdient in der That den hohen Ruf, den er sich durch diese Tragödie erworben; er erregt die größten Erwartungen; allein das Siegel gediegener Vollkommenheit trägt die Stirn seiner Melpomene noch nicht".

I. Bd., S. 390. 4. Januar 1816. „Wem die Form des Müllnerschen Trauerspiels gefällt, dem mag so ziemlich das Ganze gefallen. . . . . Die Aufmerksamkeit bleibt bis zum letzten Auftritt gespannt und das Stück ist von größtem Effekt auf der Bühne, vor allem aber der dritte Akt, den ich für ein Meisterwerk halte. Die Entdeckung des Brudermordes ist trefflich durchgeführt. Jedes Gemüt fühlt sich bei dieser Stelle tief erschüttert. . . . . Auch die Beschreibung, wie er den Karlos im Walde erschossen hat, ist meisterhaft. Der vierte Akt kommt seinem Vorgänger nicht gleich, der Ausgang ist fast zu einfach für das verwickelte Ganze. . . . Was die Verwebung der fünf Himmelszeichen in das Leben des Hugo betrifft, so halte ich sie für eine, wenn mystische, Zierde des Werkes."

[1]) Wolff in seiner Einleitung zu Platens Werken (I., S. 26) erklärt die „Tochter des Cadmus" für eine regelrechte Schicksalstragödie, wogegen Heinze nur eine metrische Nachahmung Müllners (trochäische Viertakter) konstatiert. Mir war das Manuskript leider nicht zugänglich und ich kann somit keine Erklärung darüber abgeben.

I. Bd., S. 512. 30. April 1816. „Ueber die Schuld habe ich schon früherhin manches geäußert. Trotz einiger sehr bemerkbarer Fehler ist es ein ausgezeichnetes Stück. Ich lernte es heute noch mehr schätzen. Das schlechteste am Ganzen ist vielleicht der Schluß, der durch den unnatürlichen Verdacht des Don Valeros und durch die noch unnatürlicheren, äußerst gekünstelten Worte, mit denen Elvira stirbt, verunstaltet wird."

I. Bd., S. 655 ff. Mitte September 1816. „Man entdeckt immer neue Schönheiten und Mängel darin. Wenn man sagt, daß das Verdienst dieses Stückes bloß in der Schönheit der Diktion läge, thut man Herrn Müllner sehr unrecht. Nach meiner Ansicht ist die Diktion nicht einmal vollendet und bedarf noch sehr der Feile. Knittelversreime und gereimte Absätze der Trochäen, wo die auseinandergezerrten Worte unmittelbar zusammengehören, sind nur allzuhäufig. . . . . . Bei einem so hoffnungsvollen Schriftsteller, wie Herr Müllner, darf man auch einige minder wichtige Dinge rügen."

Damit vergleiche man nachfolgende Kritik!

II. Bd., S. 52. 16. Mai 1818. „Man gab Müllners „Schuld". Hier, von ziemlich schlechten Schauspielern dargestellt, fielen mir ihre Fehler deutlich in die Augen. Es ist keine Naturwahrheit in diesem Stücke, die stete Erwähnung von Hölle und Teufel lächerlich, der Kontrast von Norden und Süden schief und häufig sehr übel angebracht. Die Sterndeuterei Hugos wird durch gar nichts motiviert. Einen unbekannten Bruder ermorden, wird als ein ungleich größeres Verbrechen behandelt als einen Busenfreund meuchlerisch zu töten . . . . als wenn es noch sein Bruder hätte sein müssen, um ihn über seine That in Verzweiflung zu bringen. Der vierte Akt ist ganz vergebens."

II. Bd., S. 305. 1er Août 1819. „Cette pièce me devient chaque jour plus fatale et je remarque toujours mieux ses défauts sans nombre et ses ridicules. Il n'y a pas une seule personne, qui soit aimable et vraiment intéressante."

Dieses Urteil über Müllner blieb von nun an konstant und wir werden sehen, wie es sich in der Satire noch bedeutend verschärft hat.

Ganz anders äußert sich Platen über Zacharias Werner:

II. Bd., S. 355. 12. Januar 1820. „Der „Vierundzwanzigste Februar" ist ein Meisterstück, an dem sich im ganzen nichts und

im einzelnen nur der fortwährende Reim tadeln ließe, der oft zu harten und geschraubten Redensarten Anlaß gibt. Für einen gemeinen Dichter, der mit der Thür ins Haus fällt, wäre die allmähliche Herbeiführung dieses Mordes etwas sehr Leichtes gewesen. Es hätte nichts bedurft, als dem alten Kuruth einen gewöhnlichen Diebscharakter beizulegen. Für Werner war es eine schwere Aufgabe und er hat sie auf eine Art gelöst, die ihresgleichen sucht."

Daß die Hochachtung Platens für Werner auch späterhin unverändert blieb, mag eine Stelle aus seiner theoretischen Schrift „Das Theater als Nationalinstitut betrachtet".[1]) beweisen:

„Da man die vielen Nachahmungen, die Werners „Vierundzwanzigster Februar" nach sich gezogen hat, so häufig auf unsern Bühnen sieht, so steht zu verwundern, daß dieses Stück selbst so selten dargestellt wird, *da es weit entfernt ist, die Fehler der erwähnten Nachahmungen an sich zu tragen.* Denn Werner, so barbarisch und mystisch er sein mag, ist keineswegs charakterlos und verdiente mehr für die Bühne benutzt zu werden."

Während Müllner wenigstens anfänglich, Werner aber auch nachträglich von Platen wohlwollend recensiert werden, hat er für Grillparzer und Houwald von vorneherein nur Geringschätzung übrig.

Thatsächlich scheint Platen niemals Verständnis für die Schönheiten der „Ahnfrau" gewonnen zu haben. Sowohl im Tagebuch wie in der Satire urteilt er stets absprechend über sie:

Tgb. II. Bd., S. 16. 7. Februar 1818, München. „Gestern war ich im Hoftheater, wo man ein vielbesprochenes Trauerspiel von Grillparzer gab, eines jener mystischen, entsetzlichen Produkte, das mir sehr mißfiel. Ich behalte mir vor, etwas darüber zu sagen."

II. Bd., S. 493. 16. Oktober 1821. „Bei Gruber las ich die „Ahnfrau", die mir gar nicht gefiel."

Daß endlich ein Dichter wie Houwald niemals das Lob Platens ernten konnte, ist eher zu begreifen. Das Tagebuch bringt nur eine bezügliche Notiz:

II. Bd., S. 716. 29. Oktober 1824, Venedig. „Man gab das „Bild" von Houwald. Wenn mir früher, in Deutschland, die groben Fehler und Lächerlichkeiten dieser Galgenintriguen aufgefallen sind, so fühlte ich gestern die ganze Lehrheit und Gedankenlosigkeit dieses Stückes im Einzelnen."

[1]) R. III, S. 240. Die Abhandlung wurde im März 1824 geschrieben.

Wir sehen aber doch aus dem Tagebuch, daß die Ansichten Platens über die Schicksalsdramatiker verhältnismäßig früh fixirt sind. In gleichem Sinn, wie er sie hier zuletzt ausgesprochen, kehren sie in den Litteraturkomödien wieder.

Nach den in § 3 erläuterten Grundsätzen wollte Platen die schädliche Dichtungsgattung dadurch vernichten, daß er sie dem Fluch der Lächerlichkeit preisgab. Er schrieb deshalb die „Verhängnisvolle Gabel", die alle typischen Merkmale des Schicksalsdramas besitzt; das fratzenhafte, an Kleinigkeiten gebundene Schicksal, die stofflichen Motive, die Charaktere der handelnden Personen, Technik und Bühneneffekte werden karikiert und dem Publikum offenbart sich dadurch die ganze innere Schwäche dieser Dramen.

Die Parodie des Schicksalsdramas ist übrigens nicht auf die „Gabel" beschränkt, auch das Zwischenspiel des „Romantischen Oedipus" nimmt in den stofflichen Motiven wie auch in zahlreichen Einzelheiten Bezug auf das Schicksalsdrama und muß deshalb hier schon berücksichtigt werden.

Ich gedenke die Untersuchung in der Weise vorzunehmen, daß ich zuerst die Elemente, die allen Schicksalsdramen gemeinsam sind, gesondert mit den jeweiligen Anspielungen Platens vergleiche. Sodann bleibt noch die Stellung Platens zu jedem einzelnen Schicksalsdramatiker zu behandeln.

Am deutlichsten offenbart sich die Schicksalsidee in den Reden der handelnden Personen. Sie alle fühlen sich unter einem furchtbaren Druck, der ihre Willensfreiheit hemmt. Von früher Zeit her schwebt eine böse Prophezeiung, etwa die Verwünschung eines Sterbenden über ihnen; alle Unglücksfälle, alle Frevelthaten werden dem Schicksal oder überhaupt einer geheimnisvollen, böswilligen Macht zugeschrieben:

Ahnfrau, I. Akt, S. 81.

Graf: . . . . „Das Schicksal hat beschlossen,
Von der Erde auszustossen
Das Geschlecht der Borotin."

IV. A., S. 107:

Graf: „Seht des Schicksals gift'gen Hohn!
Seht, ich habe einen Sohn,
Es erhielt ihn mild am Leben,
Mir den Todesstoss zu geben".

V. A., S. 108:

Graf: „Das hat nicht mein Sohn gethan,
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Lenkten seine schwache Rechte“.

Weitere Beispiele: I. A., S. 9; S. 10; S. 33 (Schluss des I. A.); II. A. S. 43; S. 65; S. 66; IV. A. S. 101; V. A. S. 125 und Schlussverse des V. A.

Vierundzw. Februar, II. Auftritt, Vers 236 ff.:

Kunz: „ . . . . . Mit Geschrei, mit Graus
Erfüllt des Vaters Fluch das unheilschwangre Haus.“

III. A., Vers 727 ff.:

Kurt: „Was hielt mich ab, mich heut schon zu entdecken?!
. . . . Doch wars, als ob das Schrecken
Der Hölle zwischen sie und mich sich drang
Und das Geständnis . . .
Gewaltsam immer wieder rückwärts zwang.“

Ferner: III. Sz., Vers 777 ff., Vers 904.

Neunundzw. Februar, I. Szene, Vers 61 ff.:

Sophie: „O! ich fühl's, das Unheil waltet
Unversöhnlich über mir!“

Weiteres Beisp. VII. Sz., Vers 634 ff.

Schuld, IV. Akt, 6. Sz., Vers 2187:

Hugo: „ . . . . Des Vaterfluches
Finstre Macht beherrschet mich,
Treibt mich rastlos hin zum Bösen.“

IV. A., 4. Sz., Vers 1912:

Hugo: „ . . . . . . Thun?
Der Mensch thut nichts. Es waltet
Ueber ihm verborgner Rat,
Und er muss, wie dieser schaltet.“

Andere Beispiele: I. A., 1. Sz. Vers 15 ff; I. A. 1. Sz. Vers 178; III. A. 1. Sz. Vers 1310 ff.; IV. A. 2. Sz. Vers 1751 ff.

König Yngurd, III. Akt, 5. Sz., S. 133.

Yngurd: «. . . . du bist
Das Werkzeug nur gewesen höh'rer Macht.»

I. A., 1. Sz., S. 13.

Erichson: «Allein das Schicksal — mag's der Teufel wissen,
Was es damit für ein Bewenden hat,
Es sät für sich und mäht und frisst die Saat
Und Menschenwill' ist doch wohl nur ein Müssen.»

Andere Beisp.: I. A. S. 60; I. A., 5. Sz., S. 17; V. A., 14. Sz., S. 255.

Leuchtturm, I. Akt, Schlußsz., Vers 800.

Ulrich: «Was zündet der Mensch seine Lampen an?
Er wird das rollende Rad nicht wenden,
Was greift er mit verwegenen Händen
In des Geschickes ernsten Plan?»

Ferner: II. A., 2. Sz., Vers 877 ff.

Bild, IV. A., 6. Auft., S. 230:

Kastellan: «Das Schicksal hat die Hand darauf gehalten
Und nicht umsonst es für uns aufgespart.»

V. A., 11. Sz., S. 312:

Marchese: «Die Thörin dachte gar,
Mit dem Verhängnis mich in Furcht zu jagen,
Was durch die Fabel an das Bild sich knüpft.»

Weitere Beip.: IV. A., 5. Auftr., S. 212; V. A., S. 273; V. A., S. 287.

Turturell, V. Handl., S. 105:

Pendagron: «Hartherz'ges Schicksal, also spottest du
Der Hoheit und des Glückes? . . . .»

Ferner: III. H., S. 52; III. H., S. 55; IV. H., S. 75; IV. H., S. 76.

Dementsprechend kommen auch in der „Gabel" und im „Oedipus" solche Aeusserungen mehrfach vor:

Gabel, II. A., S. 302:

Phyllis: «. . . . O du Schicksalstag!»

III. A. S., 313:

Damon: «Weil's vom Schicksal war beschlossen,
dass es so geschehen sollte. . . .»

IV. A., S. 327:

Damon: «Dämonisches Los, das just jetzt mich zur
misslichsten Stunde hieher trieb!»

V. A., S. 333:

Damon: «Wie verhängnisvoll, dass eben ich noch
Mithabe die Gabel von Mopsus.»

V. A., S. 339:

Mopsus: «. . . . Dies ist des Geschicks Verkettung;
Nichts errettet mich! . . . .»

Oedipus, IV. A., S. 395:

Jokaste: «Da stets das Schicksal tückisch ist, sobald es
seinen Knoten schürzt.»

IV. A., S. 397:

Jokaste: «Man verschonte dich, dem Schicksal liess man, uns zu
strafen, Zeit.»

Sonderbarerweise ist gerade Grillparzer, der sich am meisten gegen den Vorwurf des Fatalismus wehrte, bei diesen direkten

Hinweisen auf das Schicksal nicht stehen geblieben. In der «Ahnfrau» tritt es als Person auf. Dieses Verfahren hat ihm von Seite der Kritik scharfen Tadel eingetragen.[1]) Auch Platen fand diese Idee lächerlich genug, um sie in die „Gabel“ aufzunehmen und sogar zur Voraussetzung seines Stückes zu machen: Salome, die Ahnfrau des Schafhirten Mopsus, hat unschuldigerweise den Tod ihres Gemahls verursacht und muß zur Strafe dafür „umgehen“, bis der letzte Sproß ihres Geschlechts verschieden ist. Auch sie ist Ehebrecherin (I. A., S. 293) und um die Anspielung vollends deutlich zu machen, erzählt Schmuhl anläßlich ihres ersten Erscheinens (I. A., S. 293): „Aufmerkt' ich genau, denn es redete wienerisch-hochdeutsch.“

Indes ist in Platens „Ahnfrau“ der Begriff des Schicksals viel schärfer ausgeprägt. Grillparzers Ahnfrau beschränkt sich auf der Bühne auf bloßes Klagen und Warnen, ohne den Gang der Handlung zu beeinflussen:

> «Da sieht man sie klagend gehen,
> Klagend, dass ihr Macht gebricht,
> Denn sie kann's nur vorhersehen,
> Ab es wenden kann sie nicht.»

Salome dagegen bildet in Wahrheit das bewegende Princip.[2]) Sie lockt den Juden Schmuhl aus Deutschland nach Arkadien, indem sie ihm das Vorhandensein eines Schatzes vorspiegelt. Sie erweckt damit in den handelnden Personen die Geldgier und dadurch wird schließlich die Ermordung ihrer Nachkommenschaft herbeigeführt. Auch nachträglich greift sie noch einmal entscheidend in die Handlung ein, indem sie durch ihr Erscheinen den Mopsus vor dem Mordstahl der Phyllis rettet.

Wie schon erwähnt, erscheint das Schicksal in allen diesen Dramen nicht als gewaltige, elementare Macht, sondern als Kette kleiner, lächerlicher Zufälle.

So ist die Erfüllung des Fluches an einem bestimmten Tag gebunden, im „Vierundzwanzigsten Februar“ und im „Neunundzwanzigsten Februar“. Auch in der „Schuld“ muß erst der Jahrestag eines frühern Verbrechens eintreffen, damit das letzte, unglückliche

---

[1]) Börne bemerkt (Dramat. Bl., I. Bd., S. 123): «Eine abgeschmackte Puppe wird die Triebfeder des Ganzen.»

[2]) Entgegen der Behauptung Immermanns. XVII, S. 476.

Ereignis sich abspielen kann. (Vierundzwanzigster Februar. 3. A., Vers 555 ff.):

«Und kam ein Unfall, der das Herz traf, war
Es stets am vierundzwanzigsten Februar.“

Die Katastrophe findet in der Regel um Mitternacht statt (im „Vierundzwanzigsten Februar“, in der „Schuld“, im „Bild“, in der „Ahnfrau“). Bisweilen gibt eine Uhr mit dröhnenden Schlägen den verhängnisvollen Augenblick an. („Vierundzwanzigster Februar“, „Schuld“.)

Auch Platen läßt den aufregendsten Moment der Handlung um Mitternacht eintreten:

Gabel, III. A., S. 314:

Phyllis: «Nun schleuss dich, o Herz, dem Mitleid zu,
Weil schon des Gehegs Nachtwächter die Zeit
Der entsetzlichen That im Dorfe posaunt,
Und der Schwengel sich schon
Zwölfmal in der Glocke des Turms regt.»

In Houwalds „Leuchtturm“ ist es dieses schlau ausgeklügelte Lokal, mit dessen Hilfe das Schicksal seine Absichten durchsetzt.[1]) In Houwalds „Bild“ ist es gar ein Gemälde, um das sich die Handlung dreht und das die Katastrophe unmittelbar veranlaßt. Eine ähnliche Rolle spielt in der „Gabel“ die eiserne Kiste, die durch ihren vermeintlich kostbaren Inhalt die Leidenschaften aller entzündet.

Weit wichtiger aber, als die aufgezählten Umstände, ist das Instrument, das bei allen im Stück vorfallenden Greuelthaten benützt wird (der Dolch in der „Ahnfrau“, das Messer im „Vierundzwanzigsten und „Neunundzwanzigsten Februar“, der Rachedegen im „Bild“). Dem Messer stellt Platen als seine Ergänzung die Gabel gegenüber, nach der das Stück benannt ist (ähnlich wie der „Vierundzwanzigste“ und „Neunundzwanzigste Februar“, das „Bild“ und der „Leuchtturm“ ihren Titel von dem fatalen Requisit ableiten). Auf die Bedeutung des Mordwerkzeugs wird ausdrücklich hingewiesen: Bei Beginn des Dramas hängt es allen sichtbar an der Wand („Vierundzwanzigster Februar“, „Ahnfrau“); im „Vierundzwanzigsten“ und „Neunundzwanzigsten Februar“ benutzen es gerade die

[1]) Börne, dram. Blätter, I., S. 71: «Die Vorsehung, welche die Welt regiert, spielt hier eine niedrige Ortsbehörde und hat ausser ihrem Gerichtssprengel weder Macht noch Ansehen.»

beiden, die nachträglich damit ermordet werden (Kurt, bezw. Emil).

Die auftretenden Personen erwähnen es wiederholt und erzählen seine Geschichte:

Ahnfrau, III. A., S. 87:

Bertha: «Zieh ihn nicht aus seiner Scheide,
Unglück hängt an dieser Schneide.
Von dem Dolche, den du siehst,
Ward der Ahnfrau unseres Hauses
Einst in unglücksel'ger Stunde
Eingedrückt die Todeswunde.
Als ein Zeichen hängt er da
Von dem nächtlichen Verhängnis,
Das ob unserm Hause brütet.»

Platen hat die Bedeutung seiner Gabel noch umständlicher hervorgehoben: Gleich bei Beginn der „Gabel" wird durch den Juden Schmuhl im Haus des Mopsus sämtliches Geschirr gestohlen mit alleiniger Ausnahme der Gabel. Der Diebstahl veranlaßt eine Gerichtssitzung, die an den „Zerbrochenen Krug" Kleists erinnert: Geringfügigkeit des corpus delicti, geschwätzige Klägerin, mangelnde Ehrlichkeit und Autorität des Richters.[1])

Mopsus hält die Gabel hoch in Ehren als „Erbstück einer Urgroßmama" (II. A., S. 298). Phyllis ruft vor ihrer beabsichtigten Mordthat (II., S. 303):

«Und der Hausahnfrau zweizinkiger Dolch
Durchbohre des Manns unersättliche Brust
Gleich einer gebratenen Gansbrust.»

Zuweilen wird das fatale Instrument sogar direkt angesprochen.

Ahnfrau, III. A., S. 88:

Jaromir: «Sei gegrüsst, du hülfreich Werkzeug!
Ja du bist's, fürwahr, du bist's!
Lockend seh ich her dich blinken. . . .
Du bist mein, drum her zu mir!»

Vierundzw. Februar, III. Auftritt, S. 880:

Kunz: «Hoho! liegst du da, alter Kunde? —
Dich nehm' ich mit —» (er hebt das Messer auf).

---

[1]) Diese Uebereinstimmung lässt sich indess nicht ohne weiteres als Nachahmung erklären. Aus dem Tagebuch geht hervor, dass Platen Kleist überhaupt nicht gelesen hat. (II. Bd., S. 629, 20. Juli 1824. . . . «Als vom Theater die Rede war und Frau von Schelling sich wunderte, dass ich nichts von Kleist gelesen hätte. . . .») Späterhin ist Kleist nicht mehr erwähnt. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, dass Platen den «Zerbrochenen Krug» und seine Hauptmotive vom Hörensagen kannte und dadurch beeinflusst wurde.

Ebenso redet Mopsus die Gabel an. III. A., S. 318:

«O Gabel, du bist in der Hand mir jetzt der plutonische,
grässliche Zweizack!»

Alle diese kleinen, lächerlichen Zufälle werden endlich von Platen im ganzen verhöhnt in der Erzählung Salomes. I. A., S. 294:

«Doch hinderlich gings mir stets und betrübt seit jenem
erbärmlichen Unfall:
Wenn ich am Putztisch mich schminkte, vergass ich
gemeiniglich eine der Backen;
Wenn ich emsig und schnell Nähnadeln einfädelte,
fand ich das Oehr nicht;
Wenn ich mahlte Kaffee, gleich sprangen sofort zur
Mühle heraus mir die Bohnen; . . . .
Kurz alles misslang und das Beste missriet . . . .
durch sichtliche Rache der Vorsicht.»

Die stofflichen Motive sind bei allen Schicksalsdramen die gleichen: Verwandtenmord und Blutschande, bezw. Ehebruch. Es findet also hierin enge Anlehnung an „König Oedipus" und „Braut von Messina" statt:

Im „Vierundzw. Februar" bedroht Kunz Kuruth, Wirt zu Schwarbach, im Jähzorn seinen Vater, indem er das Messer nach ihm wirft. Der Alte wird zwar nicht getroffen, stirbt aber vor Schreck, im Tode seinen Sohn verfluchend. Kurt, der kleine Sohn Kunzens, tötet im Spiel mit demselben Messer seine Schwester und muss deshalb das Vaterhaus fliehen. Endlich wird der heimkehrende Kurt von seinem eigenen Vater, der großen Reichtum bei dem ihm unbekannten Mann bemerkt, mit dem Schicksalsmesser ermordet.

Im „Neunundzw. Februar" hat der Förster Walter Horst gegen Wissen und Willen seines Vaters seine Geliebte, Sophie, geheiratet und erzeugte mit ihr zwei Kinder. Durch einen Oheim, der ihn besucht, erfährt Walter, dass Sophie eine uneheliche Tochter seines Vaters, somit seine Schwester ist. Die Geschwisterehe muss gelöst werden. Da aber keines der Eheleute auf den Sohn Emil (das andere Kind ist bereits gestorben) verzichten will, so tötet ihn Walter mit eigener Hand.[1])

[1]) Auf Wunsch der Theaterdirektion in Wien hat dann Müllner den schrecklichen Ausgang in recht abgeschmackter Weise geändert: der Messerstoss Walters gleitet ab an einem dicken Brief, den Emil soeben von der Schule heimgebracht und in der Brusttasche stecken hat. In diesem Brief ist bewiesen, dass Sophie doch nicht die Schwester Walters ist und so löst sich alles noch glücklich. (In Kürschners D. N. L. sind die abweichenden Szenen des «Wahns» in Anmerkung dem Text des «Neunundzw. Februars» beigefügt.)

Das beliebte Motiv der Sturm- und Drangperiode, Liebe zweier Brüder zum gleichen Weib und daraus entspringende Todfeindschaft treffen wir in Müllners „Schuld“ und in der „Albaneserin“.

In der „Schuld“ wird der Hauptheld, Hugo Oerindur, Sohn des spanischen Ritters Valeros, bald nach seiner Geburt von seiner Mutter, die durch eine böse Prophezeiung geschreckt ist, mit dem Kind einer deutschen Gräfin vertauscht und im Norden erzogen. Unbewusste Anhänglichkeit an sein eigenes Vaterland treibt ihn im Mannesalter nach Spanien, wo er von dem Grafen Karlos gastfreundlich aufgenommen wird. Er verliebt sich in Elvire, die Gattin seines Wirtes, und um sie zu erlangen, ermordet er ihren Mann. Nach Jahren erfährt Hugo seine wahre Abstammung und dabei stellt es sich heraus, dass jener Graf Karlos sein älterer Bruder war. Um das furchtbare Verbrechen des Brudermordes zu sühnen, geben sich sowohl Hugo wie die mitschuldige Elvire den Tod.

In der „Albaneserin“ suchte Müllner das Motiv des Bruderzwistes in sentimentaler Weise umzuändern. Die Söhne des Normannenkönigs Basil von Sizilien, Fernando und Enriko, verlieben sich in eine vornehme Albaneserin. Enriko ist der Bevorzugte, aber edelmütig genug, für seinen Bruder den Freiwerber zu machen. Bald, nachdem sich Fernando mit der Albaneserin vermählt, zieht er in den Krieg und ist seitdem verschollen. In dem Glauben, er habe in der Schlacht den Tod gefunden, will Albana nunmehr mit Enriko, den sie zuerst geliebt, die Ehe eingehen. Aber kurz vor der Hochzeit kehrt der totgeglaubte Fernando zurück. Es entspinnt sich zwischen den Brüdern ein Wettstreit der Großmut. Fernando überrascht die Liebenden, und um dem Glück seines jüngern Bruders nicht im Wege zu stehen, vergiftet er sich. Enriko aber verschmäht dieses Opfer und tötet sich ebenfalls auf der Leiche seines Bruders. Triumphierend ruft ihr Vater, V. Akt, S. 218:

> «Wohl um ein Weib sind beide Söhne hin;
> Doch nicht durch Hass; sie liegen, Lieb' in Liebe,
> Glorreiche Sieger irdisch nied'rer Triebe,
> Vor der verschmähten Albaneserin.»

Im „König Yngurd“ ermordet der Hauptheld den jungen Oskar, seinen Mitbewerber um den Thron Norwegens. Aber die Strafe des Verbrechens ist furchtbar. Seine Tochter Asla flucht dem blutbefleckten Vater und nimmt sich voll Trauer um den geliebten

Toten selbst das Leben. Ihre Mutter folgt diesem Beispiel.[1]) Der „Yngurd" weicht darin bedeutsam von andern Schicksalsdramen ab, dass hier eine energische Frau (Brunhilde, die Mutter Oskars) dem Hauptbelden gegenübertritt. Eine gleiche Rolle spielt in „Turturell" Gylfe, wie denn dieses Drama auch sonst stark von „Yngurd" beeinflußt ist.

In den Dramen Houwalds finden sich nicht so viele Mordszenen, doch muss auch hier am Schluß stets wenigstens eine Leiche vorhanden sein. Im „Leuchtturm" ist es (ähnlich wie in der „Schuld") der Hausfreund, Graf Holm, welcher seinem Wirt, Ulrich Hort, das Weib Mathilde samt ihrem Kind entführt. Der betrogene Gatte wird darob wahnsinnig. Da er sich nur am Meer beruhigen kann, zieht sein Bruder mit ihm an die Küste und wird Leuchtturmswächter. Nach achtzehn Jahren empfindet das Weib Reue und veranlaßt den Grafen, mit ihr zurückzukehren, um den Gatten um Verzeihung zu flehen. Aber ihr Schiff strandet in der Nähe des Leuchtturms und Mathilde wird tot ans Ufer geschwemmt. An ihrer Leiche begegnen sich Ulrich und sein Rivale. Ulrich fürchtet in seinem Irrsinn, die noch immer Geliebte könne ihm wieder entrissen werden und stürzt sich mit ihr ins Meer, wo er ebenfalls seinen Tod findet.

Diese Beispiele mögen genügen. Auf andere komme ich später noch zu sprechen, hier sei nur noch daran erinnert, dass auch in der „Ahnfrau" Jaromir sich mit seiner Schwester verlobt und seinen Vater ermordet.

Platen hat sowohl Verwandtenmord, wie unreine Liebe in seine „Gabel" aufgenommen: Phyllis bedroht ihren Gatten mit dem Tode; Mopsus ersticht sein Weib und seine Kinder. Hier geschieht also der Mord aus Habsucht, wie im „Vierundzw. Februar". Die Zahl der Kinder ist natürlich nur so groß, um das Gemetzel recht arg darzustellen.[2])

Das andere Motiv wird insofern berücksichtigt, als Sirmio mit Phyllis ein Liebesverhältnis angeknüpft hat und sie bereit ist, sich

[1]) Es scheint hier Einfluss von Sophokles' «Antigone» vorzuliegen.

[2]) Sonderbarerweise hat Platen diese Kinder nicht auf die Bühne gebracht und damit die Gelegenheit versäumt, den Typus des frühreifen Knaben zu parodieren, der doch bei Müllner (Emil im «Neunundzw. Februar», Otto in der «Schuld», Oskar im «Yngurd») und Houwald (Leonhard im «Bild», der Försterknabe in der «Heimkehr») eine so grosse Rolle spielt.

von ihm entführen zu lassen. Der Charakter der Phyllis weicht übrigens ab von dem ihrer Vorbilder. In den meisten Schicksalsdramen ist die Frau ganz energielos und unterwirft sich ohne weiteres dem ungestümen Mann (Trude im „Vierundzw.“, Sophie im „Neunundzw. Februar“, Bertha in der „Ahnfrau“ u. s. f.); Phyllis dagegen erinnert mit ihrem trotzigen Widerstand gegen die Hauptperson eher an Brunhilde im „König Yngurd“ oder an Gylfe in der „Turturell“.

Das Thema des Sophokleischen Oedipus, das Platen für das Zwischenspiel wählte, bot ihm Gelegenheit, auf die stofflichen Motive des Schicksalsdramas zurückzukommen.

In den meisten Schicksalsdramen ergehen sich die Mörder gerne in Sophistereien, um die That vor sich selber und andern zu rechtfertigen oder doch zu entschuldigen.

Vierundzw. Februar, 3. Sz., Vers 845 ff.:

Kurt: «Sprach nicht der Kerl, er sei ein Mörder?!»
V. 859 ff. «Er sprach: — er hab 'nen Mord begangen! — Ei!
So ist der Kerl ja vogelfrei! —
Ein jeder kann ihn plündern, ihn berauben;
Weil die Gesetze es erlauben,
Sie heissen's gar —»

Schuld, III. A., 3. Sz., Vers 1636 ff.:

Hugo: «Meinen Feind wähnt' ich zu töten,
Mehr hab' ich nicht zu vertreten,
Karlos, glühend, ein Verbrechen,
Das ich nicht beging, zu rächen,
Dachte gegen mich auf Mord.»

Ahnfrau, V. A., S. 113:

Jaromir: «Ha, und wenn ich ihn erschlug,
Ihn, der mich erschlagen wollte,
Was ist's, dass ich zittern sollte?
Hat die That nicht Grund genug?
Hab' ich ihm den Tod gegeben,
War's in ehrlichem Gefecht,
Ei, und Leben ja um Leben,
Spricht die Sitte, spricht das Recht.»

Ferner «Yngurd», V. A., 5. Sz., S. 218.

Solche Entschuldigungen finden sich nun auch häufig in der „Gabel“, VI. A., S. 302:

Phyllis: «. . . . Ich darf doch wohl, wie mich dünkt, fürs Geld
Und den Sirmio thun, was Judiths Wut
Für blosse Hebräer gethan hat?»

Anderseits glaubt auch Mopsus aus Notwehr seine Frau beseitigen zu müssen, da er sich einer alten Prophezeihung erinnert.

II. A., S. 305:

«Wenn du nicht umbringst dein Ehegespons, Elender,
so bringt es dich selbst um.»

In sehr unverschämter Weise rechtfertigt er sodann die vollbrachte That.

IV. A., S. 322:

«. . . . Auch gilt als Wünschenswertestes ein früher Tod,
Wie meine Kleinen fanden durch das Gäbelchen.
Dann war das Weib ein Meisterstück von Gottes Zorn:
Falsch war sie, das bestreitet kaum ein Skeptiker.
. . . . Und hätt' ich nun sie schonen sollen? Nimmermehr!
Die Tugend grosser Seelen ist Gerechtigkeit.»

Am weitesten aber geht in der Spitzfindigkeit die Verteidigungsrede, die Damon für seinen Freund Schmuhl überlegt.

IV. A., S. 326:

«. . . . Lässt er sich nicht doch verteidigen? Bin ich denn
umsonst belesen?
Liesse sich denn nicht behaupten, dass es bloss ein Spass
gewesen?
Dass die Kinder Wechselbälge, die zu töten nur zur Ehre
Kann gereichen? . . .“

Aehnlich V. A., S. 337, 6. und 7. Strophe.

In grellem Gegensatz zu diesem übermütigen Gebahren der Mörder kurz vor und nach der That steht dann die Verzweiflung, der sie nachträglich verfallen. Sie fühlen furchtbare Reue, bekennen laut ihre Sünde, überliefern sich freiwillig dem Gericht oder geben sich selbst den Tod.

Vierundzw. Februar, Schlußverse:

Kunz: „Ich büsse gern das, was ich schwer verdient! —
Ich geh' zum Blutgericht und geb' die Mordthat an! —
Wenn ich durchs Henkerbeil bin abgethan,
Dann mag Gott richten — ihm ist alles offenbar!“

Neunundzw. Februar, IX. Sz., Vers 886 ff.:

Walter (zu dem sterbenden Knaben):
«Während du das Messer dir,
Schliff das Schwert der Henker mir!
Wildes Blut muss blutig büssen.»

Schuld, III. A., 3. Sz.:

Hugo: «Karlos fiel von meiner Hand!»

Er verschmäht den Rat seiner Gattin, zu den Füßen des Papstes Verzeihung zu holen und weist auf eine bessere Genugthuung hin:

Vers 1700 ff.: «Und ein Opferaltar baut
Auf sich in der weiten Halle. . . .
. . . . Thoren nennen ihn Schaffot.
Dort versühnt das Henkerbeil
Mich mit mir — vielleicht mit Gott!»

Ahnfrau, III. A., S. 77, Jaromir (zu Bertha):

«Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt·
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir . . , .
. . . . Nun, so weiht mich euerm Grimme,
Willig steig ich aufs Schaffot. . . . .»

Beispiel aus dem «Leuchtturm», II. Akt, 11. Auftr., Vers 1877; Turturell, V. Handl.

Platen hat auch dieses Moment nicht außer Acht gelassen. In der „Gabel" wird der vorher so cynische Mopsus von der Verzweiflung erfaßt und entschließt sich zum Selbstmord.

V. A., S. 339:

«Ja ich sterbe, ja mich Arme drückt die Schuld und kneipt die Sünde:
Meine Kinder stach ich selbst ab. . . .»

Im Zwischenspiel ruft Oedipus, da er sich als Mörder erkennt:

IV. A., S. 397:

«O, Jokaste! Was geschehen ist, wurde klar, und was zu thun:
Deinen Gatten, ich erschlug ihn; übe selbst die Rache nun!
Nimm ein Schwert und aus der Scheide zieh's mit eigner Hand heraus!
Meine nackte Brust, du siehst sie.»

Um den Frevel zu sühnen, opfert er sich selber.

V. A., S. 399:

«Will ohne Schuld, doch solcher Thaten Thäter,
Lebendig steigen in die Gruft der Väter!»

Eine dritte, stoffliche Eigentümlichkeit der Schicksalsdramatiker ist, körperlich und geistig Kranke auf die Bühne zu bringen: Wahnsinnige wie Ulrich im „Leuchtturm", Brunhilde im „Yngurd", Enriko in der „Albaneserin", Singald in der „Turturell", oder eine Blinde wie Kamilla im „Bild". Mehrfach bilden diese Gebrechen Voraussetzung oder gar wichtige Hebel der Handlung.

Platen verwertet dieses Motiv in den Litteraturkomödien nicht und erwähnt es nur einmal in der Erzählung vom „Anaximander" (Gabel, III. A., S. 314).

Betrachten wir nunmehr, inwieweit die Technik der Schicksalsdramen und ihre Bühneneffekte in der „Gabel", bezw. dem „Oedipus" nachgeahmt werden!

Der „König Oedipus" und die „Braut von Messina" sind analytische Dramen, d. h. fast alle Bedingungen für die Katastrophe werden in die Voraussetzung verlegt und dadurch kommt eine straffe Konzentration zu stande. Die ältesten Schicksalsdramen, der „Vierundzw." und der „Neunundzw. Februar", außerdem der „Leuchtturm" sind ebenfalls durch Konzentration ausgezeichnet. Sie sind sehr kurz, die Februarstücke haben nur je einen Akt, der „Leuchtturm" zwei, in letzterm Stück geht die Zusammenziehung so weit, daß selbst die Katastrophe (ausbrechender Wahnsinn Ulrichs und Tod Mathildens) vor den Beginn der Bühnenhandlung verlegt wird. Auch die Personenzahl ist dem entsprechend gering, im „Vierundzw. Februar" treten drei, im „Neunundzw." vier, im „Leuchtturm" fünf Personen auf.

Die spätern Dramen sind von diesem Verfahren abgewichen. Schon die „Schuld" zählt vier Akte, von denen der letzte allerdings nur angeflickt ist, „Ahnfrau", „König Yngurd", „Albaneserin", das „Bild" und „Turturell" dehnen sich sogar auf fünf Akte aus. Wirklich mit Handlung ist aber nur die „Ahnfrau" erfüllt, bei den andern ist der geringe Gedankengehalt durch Weitläufigkeit sozusagen verwässert; die Personenzahl, die schon in der „Schuld" auf sieben anwächst, nimmt in den spätern Dramen noch zu, besonders bei Müllner. In der „Gabel" treten sieben Personen auf, wovon zwei, Wirt und Salome, nur selten. Analytisch verfährt Platen insofern, als das Vergehen der Ahnfrau und die Berufung Schmuhls in die Voraussetzung verlegt sind.

Bei einer Parodie wie der „Gabel" konnte natürlich nicht die Rede sein von strenger Beobachtung ästhetischer Regeln. Platen trug indes Sorge dafür, der „Gabel" auch einen von der satirischen Tendenz unabhängigen Gehalt zu verschaffen; er wußte die fünf Akte durch das frei erfundene, ergötzliche Intriguenspiel so zu beleben, daß die Lektüre auch für den, der die Anspielungen nicht völlig versteht, einen Genuß bietet.

Ein stehender Notbehelf der Schicksalsdramen ist die Ankunft eines Fremden, der die Handlung ins Rollen bringt. (Im „Vierundzw. Februar“ Kurt, im „Neunundzw. Februar“ der Oheim Walters, in der „Schuld“ Valeros, der Vater der beiden Brüder, im „Leuchtturm“ Graf Holm, in der „Ahnfrau“ der Hauptmann.) In den meisten Fällen, besonders aber in den Februarstücken, berührt es recht unwahrscheinlich, daß die Bewohner dem Unbekannten rückhaltlos ihre Vergangenheit, selbst begangene Frevel, mitteilen.

In der „Gabel“ ist es der Jude Schmuhl, der diese Rolle übernimmt. Hat aber Platen schon nach eigenem Gutdünken statt der an sich dürftigen Handlung der meisten Schicksalstragödien eine recht verwickelte geschaffen, so ist auch die Bedeutung Schmuhls größer und sein Charakter erfährt genauere Ausarbeitung. In den meisten Schicksalsdramen bringt es der Fremde nicht über schattenhafte Züge hinaus. Der Jude Schmuhl aber ist das schlaue Princip, der eigentliche Anstifter der Intrigue, der die übrigen an der Nase herumführt und augenscheinlich die Lieblingsfigur des Dichters bildet.

Indirekt wird die Handlung der Schicksalsdramen oft gefördert durch eine böse Prophezeihung oder auch den Fluch eines Sterbenden („Vierundzw. und Neunundzw. Februar“, die „Schuld“, „Yngurd“, „Albaneserin“, „Turturell“). Denn die Maßregeln, welche die Betroffenen jeweilen anwenden zur Verhütung des drohenden Unheils, beschleunigen gerade ihr Verderben. Natürlich liegt hier bewußte Nachahmung von Sophokles und Schiller vor. Sowohl in der „Gabel“ wie im Zwischenspiel des „Oedipus“ findet sich Aehnliches. Mopsus wird durch die Weissagung der Zigeunerin (III. A., S. 305) zum Mord getrieben; dann veranlaßt natürlich das Horoskop des Tiresias die Aussetzung des neugeborenen Oedipus (II. A., S. 362).

In der Einleitung habe ich bereits bemerkt, daß diese Schicksalsdramen alle bühnenfähig waren und sich grosser Beliebtheit erfreuten. Bekanntlich war Werner neben Kleist der einzige Romantiker, der wirklich dramatisches Talent besaß. Müllner und Houwald vollends waren gewiegte Praktiker auf der Bühne; dies zeigt sich u. a. auch in den Anweisungen, die sie im Text den Schauspielern geben.

Aber so glatt und wohlgefügt sich ihre Stücke dem flüchtigen Blick bieten, so schwach erweist sich bei näherer Betrachtung ihr Aufbau, besonders in den Voraussetzungen:

Im „Vierundzw. Februar“ ist es gar nicht begreiflich, daß sich der heimkehrende Sohn nicht früher zu erkennen giebt.

Auch in der „Ahnfrau“ berührt es uns sonderbar, daß Jaromir, der weit und breit berüchtigte Räuber, nicht früher als solcher erkannt wird, nicht einmal vom Hauptmann, der doch kurz vorher noch mit ihm gekämpft hat.

Houwald und Müllner stellen aber weit stärkere Zumutungen an die Phantasie ihrer Zuhörer. In Houwalds „Leuchtturm“ sind zwei Schiffbrüche an gleicher Stelle, ein seltenes Lokal und ein Wahnsinniger nötig, und dabei wird noch viel zu viel mit dem Zufall gerechnet. In der „Heimkehr“ verhindert nur ein falscher Bart, im „Bild“ die Blindheit der Gräfin Kamilla die vorzeitige Anagnorisis, die die Katastrophe in einfachster Weise verhüten könnte. Im „Bild“ sind die Voraussetzungen überhaupt lächerlich: Ein deutscher Graf ist wegen Erregung von Aufruhr aus Neapel verbannt worden. Als er späterhin heimlich zurückkehrt, um sein Unternehmen noch einmal zu wagen, wird das Bild, das man an den Galgen geschlagen, sein Verräter und führt seinen Tod herbei. Der Haß der Verwandten wendet sich nun ausschließlich auf den Maler, der das Bild so ähnlich gemacht.[1])

Von all diesen technischen Schwächen und zugleich auch von den stofflichen Motiven liefert uns Platen eine Art Schema in der Erzählung von Anaximander (Gabel, III. A., S. 313).[2])

Ich komme nunmehr auf die Bühneneffekte zu sprechen, in denen die Hauptstärke der Schicksalsdramen liegt. Besonders Müllner und Houwald verwenden mit Vorliebe solche Mittelchen, die die Handlung in keiner Weise begründen oder befördern, sondern lediglich den Zweck haben, die Zuhörer in raffinierter Weise aufzuregen und über die Fehler in der Charakterzeichnung hinweg zu täuschen.

---

[1]) Näheres s. in Börnes Kritik, Dramat. Bl. I, S. 329.

[2]) Die Elster von Rossini, von der Damon spricht, bezieht sich auf die Oper «Diebische Elster», die Platen am 13. November 1824 in Trient sah und im Tagebuch, II, S. 727 sehr ungünstig beurteilte. — Die Geschichte von dem Ehering ist ähnlich der Legende von der Gräfin Ida von Toggenburg. — Die Stelle «Malt sich das Schaffot poetisch» bezieht sich auf die «Schuld» (III. A., 3. Sz., Vers 1682—1706) und auf die «Ahnfrau» III. A.:

«Der mit seiner Sonne Strahlen
Noch vergoldet das Schaffot. . . .»

Die eine Gruppe dieser Effekte knüpft sich vornehmlich an die Person des Helden. Da dieser nur Puppe in der Hand des Schicksals ist und uns somit durch eigene Thaten nicht imponieren kann, so verleiht ihm der Dichter wenigstens das Aeußerliche eines Kraftmenschen: Er geberdet sich stets sehr leidenschaftlich auf der Bühne und führt Reden im Munde, die an Rohheit und Unbändigkeit selbst die Leistungen der Sturm- und Drangperiode übertreffen. Blutdurst, Verwünschungen, namentlich Anrufungen von Hölle und Teufel sind ihre wesentlichen Merkmale. Aus der überaus großen Anzahl der Belege kann ich hier nur wenige Beispiele bringen:

Vierundzw. Februar, Schluß der II. Sz.:

Kunz: «Und wär's der Teufel selbst — was kann
Er uns noch thun? — Mach auf! —»

III. Sz., Vers 537:

Kunz: «Nichts mehr von ihm — beim Teufel!»

III. Sz., Vers 474:

Kunz: «. . . . Die Hölle trieb immer ihn. . . .»

Andere Beispiele: I. Auftr., Vers 5 ff.; II. A., Vers 166; II. A., Vers 235; III. A., Vers 405 ff.; III. A., Vers 756; Vers 785.

Neunundzw. Februar, 6. Sz., Vers 593:

Walter: «Ohm, mich richtet Gottes Buch
Und der Teufel fasst mich an den Haaren.»

In der Umarbeitung des „Neunundzw. Februar", dem „Wahn" ruft Walter:

8. Sz., Vers 894:

«Stürzet Balken! Decket mich,
Morsche Wände! brich zusammen
Unter mir, gewölbtes Dach der Nacht!
Durch des Blutes wilde Flammen
Bin ich stets in Satans Macht;
Grab, verbirg mich vor der Hölle!»

Weitere Beispiele: I. Sz., Vers 49 ff.; IV. Sz., Vers 274 ff.; Vers 294; VI. Sz., Vers 533; Vers 588 ff.; Vers 628 ff.

Schuld, III. A., 3. Sz., Vers 1569—73:

Hugo: «. . . . Die Höll' ist offen
Und ihr falber Wiederschein
Leuchtet in die Nacht hinein,
Dass die Wege sichtbar werden,
Die der Teufel geht auf Erden.»

IV. A., 4. Sz., Vers 1966 ff.:

Hugo: «Blut will Blut! Ein Mensch —
Wär's ein Bruder, feig erschossen. . . .
. . . . Das ist nichts, zu wenig für
Das Bedürfnis einer Hölle,
Die davon ist angeglommen.
Mit der Menschheit will ich rechten,
Blutig, dass ich Mensch geboren,
Und gefallen bin, wie Menschen.
Nicht auf einzelne, auf Völker
Schleud're mein Geschoss den Tod,
Reisse ihre Massen nieder,
Und auf Felder blutig rot
Sä' es die zerstückten Glieder!»

Weitere Beispiele: II. A., 4. Sz., Vers 826: III. A., 2. Sz., Vers 1358 ff.; III. A., 3. Sz., Vers 1581; III. A., 3. Sz., Vers 1663 ff.: IV. A., 4. Sz. Vers 2065; IV. A., 4. Sz., Vers 1907 ff.

König Yngurd, III. A., 6. Sz., S. 143:

Yngurd: «Oeffne dich, der Erde Mark,
Und lass mich schauen in der Hölle Glut!
Herauf ihr Geister, die ihr Böses thut!
Herauf! Euer Handwerk treibt an Tageshelle!
Herauf du Satan!
Ich bin ein Mann, zu meinem Beistand komm!
Und wie mich Gott verlassen in der letzten Not,
Will ich dir treu sein übers Grab hinaus!
Willst du dem Unrecht einen Tempel mieten,
Zieh ein damit in dies gewölbte Haus'»
(Schlägt sich auf die Brust.)

II. A., 5. Sz., S. 82:

Jarl: «. . . . Es soll der Schwarze mir das Maul
Mit Pech versiegeln und 'nen Schwefelknaul
Aus meinen Därmen machen!»

Selbst ein Frauenmund spricht hier Worte wie:

V. A., 7. Sz., S. 331:

Irma: «Vergeh Natur! Zerstör' dich selber, Welt!
Gewölbter Himmel, werde rot vor Scham!
Fall aus, mein Haar! . . .
Erblindet Augen! Werdet fahl ihr Wangen,
Verwelket Lippen, die sein Mund geküsst!

Weitere Beispiele: IV. A., 6. Sz., S. 168; V. A., 6. Sz., S. 220; I. A., 1. Sz., S. 5; I. A., 1. Sz., S. 8; S. 17; II. A., 1. Sz., S. 61; II. A., 5. Sz., S. 82; S. 83; III. A., 4. Sz., S. 125; S. 126; V. A., 5. Sz., S. 218; 17. Sz., S. 261.

Albaneserin: III. A., 4. Sz., S. 99:

Enriko: «O Schwachheit! Laster! Scheusslicher als alle,
Quell aller Laster! Fall der Engel! Fluch
Der Menschheit! Sei verflucht in allen Keimen!
Verflucht das Ohr! das Auge! das Gefühl!
Verflucht der Nerven unsichtbare Röhren,
Durch die zum Geist das Gift der Sinne fliesst!
Verflucht des Gifts Behälter, das Gedächtnis!
Verflucht der Pulsschlag, der die Adern wärmt!
Verflucht selbst die Vernunft, die widerstrebend
Die Wut nur der gereizten Feinde mehrt!»

III. A., 5. Sz., S. 111:

Enriko: «Fallt nieder, Türme! Brechet eure Stämme,
Ihr stolzen Cedern! Eure Häupter neiget,
Ihr waldgekrönten Berge! Wolken! schmieget
Euch huldigend zu meinen Füssen! Mir
Gehörst du, widerspenstige Natur!
Trag meines Willens Farb', ich bin dein Herr!
Ich bin unsterblich, bin ein Gott!

Weitere Beispiele: II. A., Sz. 4, S. 59; II. A., Sz. 4, S. 64; II. A., Sz. 4, S. 67; II. A., Sz. 5, S. 75; III. A., 1. Sz., S. 79; III. A., Sz. 4, S. 100; V. A., Sz. 1. S. 177; V. A., Sz. 8, S. 205; S. 206.

Turturell, III. Hdlg., S. 59:

Gylfe: «Ein furchtbar Leben ist in mir erwacht!
Es schäumen wild des Blutes heisse Wogen.
Ich jag', ein glühend Schreckbild, durch die Nacht,
Das grausend rot am fernen Himmel brennt!

IV. Hdlg., S. 62:

Gylfe: «Nun in die Waffen wieder und hinaus!
Und alle Kämpfe der vergangnen Zeiten
Und aller frühern Kriege blut'ger Graus
Sei gegen dieses Tages Mord und Streiten
Nur wie ein Reihentanz zum Klang der Saiten.»

Weitere Beispiele: IV. Hdlg., S. 80.

Ahnfrau, IV. A., S. 107:

Graf: «So begrabt mich denn, ihr Mauern,
Und Verwüstung, brich herein!
Stürzet ein, ihr festen Säulen,
Die der Erde Ball getragen,
Denn den Vater hat der Sohn erschlagen!»

V. A., S. 130:

Jaromir: «Sie muss ich, ja sie besitzen!
Mag der Himmel Rache blitzen.
Mag die Hölle Flammen sprühn
Und mit Schrecken sie umziehn.
Wie der tolle Wahn sie heisse,
Weib und Gattin heisst sie hier.
Und durch tausend Donner reisse
Ich die Teure her zu mir!»

V. A., S. 133:

Jaromir: «. . . . . Weib,
Schweig' und reiz' mich länger nicht!
Du hast mich nur mild gesehn.
Aber wenn die finstre Macht
In der tiefen Brust erwacht
Und erschallen lässt die Stimme,
Ist ein Leu in seinem Grimme
Nur ein Schosshund gegen mich.
. . . . Blut schreit's dann in meinem Innern
Und der nächste meinem Herzen
Ist der nächste meinem Dolch.»

Weitere Beispiele: II. A., S. 34; II. A., S. 37; III. A., S. 39; III. A., S. 75; III. A., S. 77; IV. A., S. 107; IV. A., S. 109; V. A., S. 114; V. A., S. 115; V. A., S. 122; V. A., S. 124; V. A., S. 136.

Der Typus des blutdürstigen Helden ist in der „Gabel" durch Mopsus vertreten, eine Figur, die auch sonst genauere Beachtung verdient. Platen hat nämlich von Mopsus eine schärfere Charakterzeichnung geliefert und ihn dadurch künstlerisch über seine Vorbilder gestellt, bei denen lediglich Jähzorn und Rohheit die menschlichen Züge ausmachen. (Ausnahmen bilden nur Kunz im „Vierundzw. Februar" und Jaromir in der „Ahnfrau".) Mopsus dagegen ist ein Sonderling mit seiner schrullenhaften Sehnsucht nach dem Cap der guten Hoffnung und seinem schwer zu besiegenden Mißtrauen gegen andere (Damon und Schmuhl). Tyrann und Egoist seiner Frau gegenüber, erbarmungsloser, kalt berechnender Bösewicht, wenn es gilt, seinen heftigsten Trieb, den maßlosen Geiz zu befriedigen. Er repräsentiert also eine wirkliche Individualität, und somit kann der gewöhnliche Vorwurf, der übrigens schon bei Schmuhl nicht ganz zutrifft, daß nämlich die Personen der „Gabel" nur Schemen und Organe des Dichters seien, auf Mopsus keinesfalls Anwendung finden.

Dem Beispiel von Müllner und Zedlitz folgend legt indes Platen nicht bloß diesem, seinem Hauptthelden, sondern auch andern Personen, namentlich auch Frauen, Kraftäußerungen in den Mund:

Gabel, I. A., S. 294:

Salome: «Du hebe den Schatz!» so befahl sie zuletzt, «mir
helfe der leidige Satan!»

II. A., S. 304:

Mopsus: «Abtrünniges Weib! O ich möchte vor Wut umbiegen
die Pole des Himmels.»

II. A., S. 305:

Mopsus: «Anwandelt mich Mut und Zerstörungstrieb,
wenn ich mir vorstelle den Aufwand!
Wär's Unrecht wohl, ans herrliche Ziel wie ein Held
auf Leichen zu schreiten?»

II. A., S. 318:

Mopsus: «O Gabel, du bist in der Hand mir jetzt der
plutonische, grässliche Zweizack!
Jetzt könnt' ich mit dir in titanischer Kraft
aufgabeln als Kugel den Erdball,
Ihn laden und dann totschiessen mit ihm
die gestirnten Armeen des Himmels!»

Phyllis giebt ihrem Gatten an bombastischen Bemerkungen nichts nach.

II. A., S. 302:

«. . . . Das geschieht niemals, das geschieht niemals!
Eh' kehre zurück und verderbe die Welt,
Die titanische Brut, die unendliche Nacht
Und das uranfängliche Chaos!»

III. A., S. 310:

«Doch brennt in der Brust
Die Begierde mir stets nach Blut und Verderb
Und der Fluchtvorsatz in der Seele.»

Im „Romantischen Oedipus“ ist Polybus der rohe Held, der seiner Gattin Zelinde gegenüber brutale Gewalt zum Ausdruck bringt (II. A., S. 369); dagegen haben wir den Tyrannen Lajus in anderm Zusammenhang zu betrachten. (S. § 7: Politische Anspielungen.)

Aus dem „Oedipus“ noch ein Beispiel:

IV. A., S. 393:

Polybus: «So sei'n verflucht der Himmel und die Erde,
Denn keinen Anspruch hab' ich mehr an beide,
Der Himmel werde schwarz wie Pech, es werde
Die Erde weiss und farbenlos wie Kreide!»[1]

Starke Ausbrüche der Leidenschaft lassen sich im Princip sehr gut rechtfertigen und treten uns überall in der Weltlitteratur entgegen; in den Schicksalsdramen fordern sie nur durch ihre Häufigkeit und ihre maßlose Uebertreibung den Spott heraus. Das Gleiche gilt von dem Bestreben der Schicksalsdramatiker, die in der Handlung und in den Gemütern herrschende Stimmung durch rein äusserliche Vorgänge, namentlich Aufruhr der leblosen Natur, zum Ausdruck zu bringen.

Regelmässig wird bei Beginn des Dramas das Unwetter, das draussen tobt, in den lebhaftesten Farben geschildert. Ausserdem wird selbst das Grausige und Spukhafte nicht vermieden. Die Menschen haben schreckliche Visionen oder erleben wirkliche Gespenstergeschichten.

Vierundzw. Februar, I. Auftr., Vers 3—6:

Trude: «. . . . Welch Getöse
Der Föhn heut' wieder treibt! Als ob der Böse
Vom Gellihorne pfeift, es zu zerreissen
Und es dem Gemmi an den Kopf zu schmeissen.
Es überläuft mich kalt. . . .»

III. Auftr., Vers 885:

Kunz: «Du! ist's nicht, als ob es hier nach Leichen riechen thut?»

III. Auftr., Vers 896:

Kunz: «Hast nicht den Alten im Lehnstuhl sitzen sehn,
Bleich, mit gebrochnen Augen nach uns herum sich drehn?»

Ferner: Die Visionen Kunzens am Daubensee, II. Sz., Vers 192 ff.

Neunundzw. Februar, 1. Sz., Vers 97—102:

Sophie: «Horch, des Tauwinds Sausen dringt
Immer tiefer in den Wald
Und die Wolken, die er bringt,
Senden Regen eisigkalt.
Immmer finstrer draussen, immer bänger,
Schwärzer immer in mir wird's. —

---

[1] Hier scheint Anspielung an das Citat aus Yngurd, V. A., Sz. 7, S. 231, vorzuliegen.

Vers 120—22. Ein Wetter ohne gleichen,
Knarrend schreit der Stamm der Eichen —
Die wie Halme sich bewegen. . . .«

Weitere Beispiele: Vers 136 ff.

Schuld. I. A., 2. Sz., Vers 129 ff.:

Bertha: «In des Schornsteins engen Lauf
Bläst der Wind mit vollen Backen,
Alle Thüren springen auf,
Alle Lichter löschen aus,
Schreiend fliegt der Storch vom Haus,
Und die Tragebalken knacken.
Eulen gross wie Adler hacken
An die Fenster, schwarze Katzen
Sprühen Funken im Kamin
Und ein Heer von Teufelsfratzen
Tanzt in Flammen blau und grün.

Weitere Beispiele: I. A., 3. Sz., Vers 191 ff.; II. A., 4. Sz., Vers 897 ff

König Yngurd, I. A., 1. Sz., S. 2:

Jarl: „Das ist, Gott steh' mir bei, des Teufels Wetter!
Mich wundert, dass der Dachstuhl widerhält.
Den Flocken nach, die in den Lüften toben,
Sollt' man's für Winter halten; aber heiss
Mischt sich der Sommer drein mit seinen Blitzen
Und wirft sie nach der Türme Eisenspitzen. . . .
S. 3. . . . Wenn's draussen stürmt, dass schier der Balken bricht
Und Drach' und Hexe durch den Schornstein tosen!»

I. A., 4. Sz., S. 39:

Erikson: «Es hat der Blitz das schwere Eisenthor,
Das liegende, der königlichen Gruft
Gerissen aus den rost'gen Angeln und
Hinabgeschleudert, dass des Todes Mund
Weit offen stand, als hungr' ihn; und ein Duft
Von Moder ziehet aus der Tief' empor.
Ich sah beim roten Schein des Fackellichts
Die Leiche König Otfrieds —
Der nachgedrungne Haufe sah's mit mir.
Zerschmolzen hat der wunderbare Strahl
Des Eichensarges silbernes Gehäuse,
Zu Staub des Deckels Holz zermalmt und offen
Liegt euer Vater da. . . .»

Weiteres Beispiel: I. A., 1. Sz., S. 10.

Leuchtturm. I. A., 1. Sz.:

Kaspar: «Wie der Himmel schwarz umzogen
Und der Ruf der Brandung tönt!
Wie das Meer mit hohen Wogen
In des Sturms Umarmung stöhnt. . . .
Und heut wird er furchtbar werden;
Krächzend fliehen in grossen Herden
Schon die Möven an den Strand. . . .»

Weitere Beispiele: I. A., 1. Sz., Vers 9 ff.; Vers 27 ff.; Vers 108 ff.; Vers 208 ff.

Turturell, I. Hdlg., S. 1:

Turturell: «Mir ist so schauerlich hier ganz allein
In tiefer Nacht. Der Sturm kracht in den Föhren
Und heult aus des Gebirges engen Schluchten.»

Weiteres Beispiel: I. Hdlg., S. 15.

Ahnfrau, I. A., S. 1:

Bertha: «Eine grause Nacht, mein Vater!
Kalt und dunkel wie das Grab.
Losgerissne Winde wimmern
Durch die Luft gleich Nachtgespenstern;
Schnee, so weit das Auge trägt,
Auf den Hügeln, auf den Bergen. . . .
Wie ein Toter liegt die Erde
In des Winters Leichentuch.
Und der Himmel sternelos
Starrt aus leeren Augenhöhlen
In das ungeheure Grab
Schwarz herab. . . .»

IV. A., 1. Sz.:

Günther: «Welche Nacht!
Wahrlich eine schreckenvoll're
Hat dies Aug' noch nie gesehn.
Wimmernd heult der Sturm von aussen
Und im Innern schleicht Entsetzen
Sinnverwirrend durch das Schloss.
Auf den dunklen Stiegen rauscht es,
Durch die öden Gänge wimmert's
Und im Grabgewölbe drunten
Poltert's mit den morschen Särgen.
Dass das Hirn im Kreise treibt
Und das Haar empor sich sträubt.»

Unheimlich ist hier das erste Auftreten des Gespenstes. Bei seinem Erscheinen löscht der Windstoss die Lichter aus und ein

seltsames Geräusch begleitet das Gespenst. Schauerlich wirkt die Gestalt auf Bertha (I. A., S. 21) und Jaromir (II. A., S. 40).

Typisch ist in den meisten Fällen, daß das Unwetter stets nur bei Beginn des Dramas oder kurz vor der Katastrophe erwähnt wird. Sobald es aber seinem Zwecke genügt, nämlich den Zuschauer in eine beklommene Stimmung versetzt hat, scheint es der Dichter ganz zu vergessen.

Dementsprechend bewölkt sich in der „Gabel" vor dem kritischen Moment der Himmel.

III. A., S. 315:

> Mopsus: «Wie es pfeift in der Luft, wie so plötzlich sich
> das gestirnte Gewölbe verfinstert!
> Ein Gewitter ist nah und im Wachsen der Sturm
> und es häuft sich Gewölk an Gewölke.
> Laut blökt mir das Vieh in den Stallungen rings
> und der Kater miaut und der Hund bellt. . . .
> Es rumort in der Luft und der Donner beginnt.»

Im „Romantischen Oedipus" hat Platen die Beschwörung des Lajus zu einer schauerlichen Szene verwendet. Auch hier hält sich das Unwetter genau an den Fortgang der Handlung.

IV. A., S. 396:

> Oedipus: «. . . . Wehe! Düster mit Gewölk umhing
> Sich der ganze Himmel.»

In dem Moment, da der Seher beginnt, senken sich die Gewölke und die Fackeln verlöschen.

Das Schwelgen im Grausigen und Spukhaften ist dann vor allem ergötzlich verspottet in der Erzählung Salomes von den Schrecken der Mitternacht.

Gabel, III. A., S. 316—17. Die drei letzten Verse:

> «Und auf dem Kirchhof stäubt die Gebeine herum lautsausend
> ein wütender Windstoss u. s. w.»

sind natürlich eine Parodie auf die oben zitierten Stellen aus dem „Yngurd" (I. A., 4. Sz., S. 39) und der „Ahnfrau" (IV. A. 1. Sz.).

Teils infolge dieser schauerlichen Vorgänge, teils auch unabhängig von ihnen, werden im Gemüt der handelnden Personen Ahnungen und Beängstigungen wach; dazu treten unheilverkündende Träume. Aeusserungen solcher Art finden sich überaus zahlreich und sie hauptsächlich verleihen den Schicksalsdramen ihr düsteres Bild. Ich wähle auch hier nur einige Beispiele aus:

Vierundzw. Februar, I. Auftr., Vers 18:

Trude: «Wie ist mir heut beklommen!»
(Eine Eule klammert sich ans Fenster an.)
«Die Eulen, sagt man, wittern nahe Leichen:
Auch mir ist's leichenhaft — die Angst will nimmer weichen!»

III. Auftr., Vers 837:

Kunz: «. . . . Seltsam wird mir's schwer
Und angst! —»

Andere Beispiele: II. Auftr., Vers 177 ff.; Vers 186; III. Auftr., Vers 280; Vers 314; Vers 286; Vers 790; Vers 793; Vers 812; Vers 836.

Neunundzw. Februar, 4. Sz., Vers 304:

Sophie: «Walter, mir wird bang zu Mut!»
Walter: «Hm! mir auch und ohne Grund!»

1. Sz., Vers 363:

Fremder: «Fährt es mir doch plötzlich wie
Fieberfrost durch Mark und Beine.»

Weitere Beispiele: 1. Sz., Vers 86—91; 1. Sz., Vers 22 ff.; 5. Sz., Vers 322.

Schuld, 1. Sz. (Das Springen einer Saite an Elvirens Harfe veranlaßt diese zu bangen Ahnungen.)

Vers 18 ff. «Eine Saite sprang — ihr Schrei
Traf das überraschte Ohr —
Weiter nichts. —
Dennoch sträubt mein Haar empor
Und ein Schauer läuft die Glieder
Rieselnd auf und nieder.
Macht die Einsamkeit mich bangen?
Schreckte mich die Dämmerung? . . .»

I. A., 9. Szene:

Elvira: «Ja, ein fürchterlicher Traum
Meiner ersten sel'gen Nacht
Wiederholt sich meiner Seele.
Hugo wähnt' ich zu umfassen,
Und — ein Tiger sah mich an.
Ich vermocht' ihn nicht zu lassen
Und — indem ich es erzähle,
Fasst es mich, wie Fieberwahn,
Küsst' ihm Klau' und blut'gen Zahn. . . .»

Weitere Beispiele: I. A., 2. Sz., Vers 201 ff.; 6. Sz., Vers 295 ff.; 8. Sz., Vers 390 ff.; III. A., 3. Sz., Vers 1632 ff.

König Yngurd, I. A., 3. Sz.: Asla erzählt ihrer Mutter den schrecklichen Traum, in dem ihr Vater ihren Geliebten erschlägt:

«Der Ritter lag — der Ritter lag erschlagen,
Zerschmettert und weit von ihm lag sein Schild.
Und seitwärts sah ich nach des Waldes Nächten
Den König fliehn, sein Haar des Sturmes Spiel.
Das meine rafft' ich wild aus seinen Flechten
Und fluchte dem, der floh vom blut'gen Werke.
Ich wusst' es wohl, dass es mein Vater war. . . .»

V. A., 2. Sz., S. 204:

Marduff: «. . . . Uh, wie's hier schlägt
Und an die Rippen hämmert!»

Albaneserin, III. A., S. 4:

Enriko: «O dieser Traum! Noch — jetzt noch regt er die Gelähmten Fittige, die mich umwehten.»

Turturell, I. Hdlg., S. 9:

Turturell: «Ich konnte nichts erfinden,
Das mir den Mut gestärkt hätt' in der Brust
Und nimmer wollte meine Angst verschwinden.»

Weitere Beispiele: I. Hdlg., S. 9; II. Hdlg., S. 47.

Ahnfrau, II. A., S. 64:

Bertha: «Wie bezähm' ich diese Angst,
Wie bezähm' ich dieses Bangen,
Das mir schwül wie Wetterwolken
Auf der schweren Brust sich lagert,
Und mit schwarzen Eulenschwingen
Fühl' ich es, gehaltnen Flugs
Sich um meine Schläfe schlingen.»

Weitere Beispiele: II. A., S. 66; V. A., S. 114.

Auch die beiden Litteraturkomödien besitzen solche Aeusserungen trüber Stimmung, natürlich stark ins Komische übertragen:

Mopsus stürzt (ähnlich wie Jaromir), von Ahnungen gepeinigt, aus seinem Zimmer.

V. A., S. 338:

«Was fliehst du mich, Schlaf? Ihr Ahnungen, ach, was legt ihr euch über die Brust mir
Wie ein Alp, der fest sich die Klau'n einklemmt in den atmenden Busen des Mägdleins?
O musste denn auch der Gasthof just zur goldenen Gabel getauft sein!
Abscheulicher Traum, wie quältest du mich! Ich sah den lebendigen Satan.

Zwar anfangs wandt' er den Rücken mir zu,
doch plötzlich steckte den Kopf er
Sich zwischen die Beine hindurch und besah mich
in dieser entsetzlichen Stellung
Mit funkelndem Blick und loderndem Bart
und feurigen Zähnen im Rachen.»

Oedipus, IV. A., S. 395:

Jokaste: «Mir ist so bang und schauerlich, als käm' ich
just aus einem Stück
Von Müllner oder sonst woven, wo man beträchtlich
weint, zurück.»

IV. A., S. 396:

Oedipus: «Welch ein Vorgefühl befällt mich? Mir im
Herzen starrt wie Eis
Jeder Tropfe Blutes!»

Dann sind hier noch zu erwähnen die beiden Träume des Lajus (Oedipus, III. A., S. 370).

Tragische Ironie ist dabei, daß die betroffenen Personen selbst über diese Ahnungen und Prophezeihungen, die dann in Erfüllung gehen, spotten:

Vierundzw. Februar, 3. Sz., Vers 451:

Kunz: «Sie sagen, wer den Vater schlägt, der Sohn,
Dem wächst die Hand, mit der er schlug, zum Grabe
Heraus! — 's ist dummer Wahn, ich habe
Wohl tausendmal des Vaters Grab gesehn.
Gras sah ich drauf, doch keine Hand nicht stehn.»

Neunundzw. Februar, 2. Sz., Vers 143 ff.:

Walter (lachend zu Emil):
«Ein Zeichen
Hat's von deinem Tod gethan.
Stirbst du nicht, so glaubt kein Mensch mehr dran.»

In der „Ahnfrau", I. A., S. 21 leitet Bertha die Erzählung von ihrer Vision im Ahnensaal ein mit den Worten:

«Da, ihr werdet lachen, Vater!
Und auch ich muss jetzt fast lächeln
Meiner kindisch schwachen Furcht.»

Andere Beispiele: Schuld, I. A., 2. Sz., Vers 204; Yngurd, I. A., S. 10 (Erich); I. A., Sz. 3, S. 36; Ahnfrau, I. A., S. 9.

Auch dieser Nebenumstand ist Platen nicht entgangen:

Gabel, II. A., S. 298 erwägt Mopsus, ob der Schatz vielleicht in Diamanten bestehe, Phyllis bemerkt dazu:

«Vielleicht im Aberglauben bloss, wer weiss worin?»

III. A., S. 316 antwortet Mopsus auf Salomes gräßliche Schilderung:

«Zwar hört' ich das oft, doch glaubt' ich es nicht; ich
hielt's für chimärischen Wahnsinn.»

Im Oedipus III. A., S. 370 widerlegt Jokaste die Angst des Lajus über die bösen Träume:

«Bloss Erinnerungen sind es von dem Schicksal jener Nacht.
Als ich unsern Sohn vor zwanzig Jahren einst zur Welt gebracht.
Wollten wir an Träume glauben, welch ein Ende nehme das?»

Selbstverständlich haben sich die Schicksalsdramatiker auch die Kontrastwirkung nicht entgehen lassen. Gewöhnlich wird kurz vor der Katastrophe das Gemüt der Zuschauer durch friedliche, sentimentale Szenen eingeschläfert, um dann desto schrecklicher aufgeweckt zu werden.

Mit besonderem Geschick hat dies Werner im dritten Auftritt des „Vierundzw. Februar“ durchgeführt: Während der alte Kunz seinen düstern Gedanken nachhängt und der Mordplan immer deutlicher in seinen Erwägungen hervortritt, giebt sich Kurt in der Nebenkammer ganz der glücklichen Stimmung hin, in die ihn die Heimkehr zum Vaterhaus versetzt hat.

Vierundzw. Februar, III. Auftr., Vers 825—835:

Kurt: «. . . . Ich bin entsühnt: . . . .
Wie Alpenglöcklein tönt's von oben: Frieden! —
Schon naht der Schlummer mir — und tröstend hüllt
Er bald auf heim'schem Boden mich, den Müden!
An dieser längst ersehnten Bretterwand
Hat oft mein fröhlich Hirtenhorn gehangen;
Noch steckt der Nagel drin, an den ich's band!
Mir naht die Kinderzeit mit blüh'nden Engelswangen;
Mein Schwesterchen mit kindisch zarter Hand
Beut wieder Alpenröslein mir! Das Bangen,
Beschwichtigt ist's — erreicht der Heimat Land!»

Neunundzw. Februar (Emil erzählt die Vision von der verstorbenen Schwester, die er auf dem Heimweg hatte):

3. Sz, Vers 259 ff.:

«Mich ergriff nach ihr ein Sehnen,
Meine Augen füllten sich mit Thränen . . . .
. . . . Und die Augen schloss ich zu.
Da ward wieder in mir Ruh',
Und gestillet mein Verlangen:
Denn die Kleine neigte sich,

Mich im Himmel zu empfangen —
Und in einer schönen Laube,
Die mit Blumen war behangen,
Spielten wir mit ihrer Taube,
Die ich mit hinaufgenommen. . . .»

In der „Schuld“ vergleicht Elvire ihr sonniges Spanien mit dem rauhen Norden, in dem sie jetzt leben muß.

I. A., 2. Sz., Vers 63 ff.:

«Oh, dort wehen sanftre Lüfte,
Und ein Garten ist die Flur.
Durch Olivenhaines Düfte
Schlängelt sich des Wildes Spur,
Und des Landes mildre Sitte
Herrscht bis in der Wälder Mitte:
Jagd ist Lust dort, nicht Gefahr.
Hier in eurem rauhen Norden
Ist's ein Krieg, ein Wechselmorden.
Hoch auf Felsen, wo der Aar
Um beeiste Spitzen kreiset, ...
Kämpfet in der Nacht der Föhren
Wild der Jäger mit dem Bären. . . .
Wölfe, nordische Hyänen,
Heulen in den Gründen, Klüfte gähnen.»

I. A., 7. Sz., Vers 337 ff. Jerta:

„Singend zieht der weisse Schwan,
In der Brust den tiefen Frieden,
Wenn der Winter kommt, nach Süden,
Durch der Lüfte freie Bahn;
Und mit glänzendem Gefieder
Singend, wie er ist geschieden,
Kehrt er aus der Fremde wieder . . .“

In der „Ahnfrau“ stellt Bertha der Beschreibung des Schneegestöbers (s. oben) die Ausmalung des Frühlings gegenüber:

„Es kommt doch der holde Mai,
Wo das Feld sich kleidet neu,
Wo die Lüfte sanfter wehn
Und die Blumen auferstehn.“

Im III. Akt leitet Jaromir seinen Bericht von der Erscheinung des Gespenstes im Schlafgemach ein:

„Wehend fühlt' ich schon den Schlummer,
Mild wie eine Friedenstaube,
Mit dem Ölzweig in dem Munde
Über meinem Haupte schweben
Und in immer engern Kreisen
Sich auf mich herniederlassen.
Jetzo, jetzo senkt sie sich,
Süsse Ruhe fesselt mich —
Da . . . .“

Endlich bringe ich noch eine Stelle aus Houwalds „Leuchtturm“, an die sich unmittelbar die citierte Schilderung des Sturmes anschliesst:

I. A., 1. Sz., Vers 57—63. Konrad:

„Wenn auf unsichtbarem Pfad
Über blumenreiche Hügel
Goldner Frühlingsmorgen naht,
Ruht das Meer, ein weiter Spiegel,
Und durch unermess'ne Räume
Ziehn wie leichte Morgenträume
Schwäne singend drüber hin.“

Da die Dichter der Schicksalsdramen mit diesen Friedensszenen keinen Missbrauch getrieben haben, und vielmehr an solchen Stellen sehr schöne Einzelheiten vorliegen, so hatte Platen keine Veranlassung, seine Parodie auch auf diesen Punkt auszudehnen; jäher Stimmungswechsel fehlt freilich auch in der „Gabel“ nicht; so ist die Schilderung der friedlichen, idealen Landschaft am Cap der guten Hoffnung (II. A., S. 306—7) zwischen den Wutausbruch des Mopsus (II. A., S. 304 – 5) und Salomes Erzählung von den mitternächtlichen Schrecken (III. A., S. 316—17) eingeschoben.

Neben die masslosen Ausbrüche der rohen Leidenschaft und den Aufruhr der leblosen Natur stellen sich als dritte Gruppe die Effekte rein stilistischen Charakters, bei denen die Wirkung auf besonders raffinierte Weise berechnet ist.

So wird die aufgeregte Gemütsstimmung mit Vorliebe gekennzeichnet durch Wiederholung gleicher Worte oder ganzer Redewendungen.

Yngurd: V. A., 7. Sz., S. 230. Brunhilde:

„Wehe! Wehe! Wehe!
Seht — Seht! Das ist nicht in mir, was ich sehe!“

In der „Albaneserin“. Enriko:

„Es ist richtig — richtig — richtig!
Wie sie Liebe — Liebe — Liebe war!
Für mich, Enriko, Liebe war!
Ja, ja, ja, ich that's.
Ich rasend, damals rasend, that's“.

Weiteres Beispiel: V. A., 9. Sz. (Schluss).

Auffallend häufig sind diese Wiederholungen in der „Ahnfrau“ II. A., Schluss. Bertha:

„Weh mir! weh! ich bin allein.
Ha! ich fühle deine Nähe!
Ha! ich fühle deinen Tritt!
Haltet ein! o haltet ein!
Er ist fort! ist tot — tot — tot!“

III. A., S. 73. Jaromir:

„Nein, nein, nein!
. . . . Schnell fort, fort, fort!“

V. A., Schluss. Jaromir:

„Kalt und starr wie Mörderhand,
Mörder-, Mörder-, Mörderhand!“

Diese Stilblüten verhöhnt Platen mehrfach.

Gabel, I. A., S. 294. Salome:

„Doch mein Ursohn, weh, weh, weh mir! hat zwölf pausbackige Kinder.
O greuliche Brut!“ Frau Salome sprach's mit manchem Da Capo von „Weh mir!“

IV. A., S. 328. Damon:

„Doch muss ich daran! ja fort! fort! fort!“

V. A., S. 339. Mopsus:

„Stich zu! Stich zu!“

Oedipus, III. A., S. 374. Pythia:

„Meide stets, . . . meide, meide stets dein Vaterland!“

IV. A., S. 393. Polybus:

„Das Herz, vernimm . . . .
Es war mit Gift, es war mit Gift vergeben!“

IV. A., S. 396. Tiresias:

„Bei der Erde, voll von Moder, steige, steige, steig empor!“

Ferner: Ausruf des Oedipus, IV. A., S. 394.

Eng verknüpft mit dieser Wiederholung von Schreckensrufen und ebenfalls Kennzeichen aufgeregter Stimmung ist der abgebrochene Stil:

Vierundzw. Februar, 3. Auftr., Vers 783. Kunz:

„Du, Wein, du könntest vom Wasser mich befrei'n!
Befrei'n — des Jägers Gold, das könnts — Mich retten!
— Nein!“

Weitere Beispiele: 1. Auftr., Vers 425.

Schuld, IV. A., 3. Sz., Vers 1789. Elvire:

„Karl — war kränklich — Hugo hoffte —
— Ich — —“

IV. A., 6. Sz., Vers 2171. Hugo:

„Eure Stimme —! 's war beinah.
Als ob — Karl — den Namen rufte.“

Platen nimmt darauf nur ein einziges Mal Bezug im „Oedipus“, II. A., S. 362. Tiresias:

„O fürchterliche Neuigkeit! — o schreckensvolles Wort,
Wie sprech' ich dich? . . . . Ich stellte kaum dem Prinzen dort
Das Horoskop, so fand ich . . . .
. . . . Er wird . . . . es ist zu viel!
Den Vater wird er töten“ u. s. f.

Als stilistischen „Schmuck“ bringen endlich die Schicksalsdramatiker auch Bilder, die an Geschmacklosigkeit den Erzeugnissen Lohensteins nichts nachgeben. (Selbstverständlich fallen hier Werner und Grillparzer ausser Betracht.)

Neunundzw. Februar, 6. Sz., Vers 58. Sophie:

„Unsrer Ehe Rosenschimmer,
Der nie wieder sie erhellt.“

Leuchtturm, I. A., 8. Auftr., Vers 754. Walter:

„Und die Glut auf deinen Wangen
Steigt an meines Himmels Saume
Wie die Morgenröte auf.“

Weitere Beispiele: II. A., 5. Sz., Vers 1197.

Turturell, I. A., S. 31. Turturell:

„Die Sonn' erlöschend schmilzt in Rosenglut
. . . . und Brust an Brust
Löscht Glut an Glut, um neu sich zu entzünden
Im Flammenmeere nie erschöpfter Lust.“

Albaneserin, III. A., Sz. 4, S. 100. Enriko:

„ . . . Die Leiche meiner Stärke
Entblösset ihr dem Auge meiner Scham!“

Weitere Beispiele: III. A., 8. Sz., S. 204; II. A., 2. Sz., S. 54. Parodie auf diese Bilder findet sich bei Platen allerdings seltener. Gabel. III. A., S. 318. Salome:

„O Erlösungstag, wann seh' ich entzückt die Vergoldungen
deiner Aurora?"

Weitere Beispiele: Gabel III. A., S. 318; III. A., S. 310.

Oedipus. III. A., S. 371. Zelinde:

„Wie oft entstieg bereits der Badewanne
Des Meers Apoll . . . ."

Ferner: Oedipus, IV. A., S. 392.

Damit will ich die Betrachtung des Schicksalsdramas im allgemeinen abschliessen und noch kurz die Stellung Platens zu jedem einzelnen Dichter in Augenschein nehmen.

Direkte Anspielungen auf den „Vierundzw. Februar" Werners macht Platen nur wenige.

Wie im „Vierundzw. Februar" Kurt ein Muttermal in Gestalt einer Sense auf die Welt bringt und daran schliesslich erkannt wird, so verrät sich Oedipus durch das Bild einer Fledermaus, das er durch ein Versehen Jokastes erhalten hat. (Oedipus, II. A., S. 361; III. A., S. 370 und IV. A., S. 397).[1])

Die Vision Kunzens von dem Alten im Lehnstuhl scheint die Stelle im „Oedipus" (III. A., S. 371) veranlasst zu haben:

„. . . . Es blieb ihm keins für seines Vaters Geist,
Der mit offnen Augen hinter seinem Sessel schnarchend schlief."

Endlich sind noch zwei Parallelstellen zu nennen:

24. Febrnar, 3. Auftr., Vers 458 ff. Kunz:

„Ja, seltsam war's, seit jenem Augenblick,
Seit Vaters Tod, hatt' ich nicht Stern noch Glück!"

Gabel, I. A., S. 294. Salome:

„Doch hinderlich ging's mir stets und betrübt seit
jenem erbärmlichen Unfall."

Mehr Blössen für einen Angriff bot Grillparzers „Ahnfrau". Dass insbesondere das Auftreten des Gespenstes Platens Spott her-

[1]) Platen thut hier Werner doch wohl Unrecht. Denn die Sense Kurts dient ja nicht als ausschliessliches Erkennungszeichen, sondern nur als nachträgliche Bestätigung. — Ein ähnliches, wohlfeiles Hilfsmittel für die Anagnorisis verwendet, wie wir sehen werden, auch Oehlenschläger im „Stärkodder".

ausforderte, habe ich schon früher dargethan. Als Einzelheit ist noch zu erwähnen, dass der „Rabenstein“ in der Erzählung vom Anaximander wahrscheinlich auf die Worte Jaromirs anspielt:

„Zeig ihm dann am Rabensteine
Jene moderndeu Gebeine . . . .“

Die eigentlichen Schlachtopfer Platens sind aber *Müllner* und *Houwald*, und hier wiederum erfährt Müllner stärkere Berücksichtigung. Stellenweise erscheint er geradezu als Repräsentant der verrufenen Dichtergruppe.

Die Satire auf Müllner ist vor allem dadurch bemerkenswert, dass Platen hier (das einzige Mal in der „Gabel“) den Versuch macht, auch die Person des angegriffenen Dichters wenigstens verkappt auf die Bühne zu bringen. Meiner Ansicht nach ist nämlich der Schultheiss Damon eine, allerdings unsicher gezeichnete, Karikatur Müllners.

Damon hat, wie Müllner, in Leipzig studiert und an diesen Umstand, der bei einem Dorfschulzen Arkadiens sonderbar anmutet, wird mehrfach erinnert. Wenn Damon für seine „schwer erworbene Sitzgelehrsamkeit manchen Scheffel Schweiss geschwitzt“ (I. A., S. 289), so hat auch Müllner, ohne besondere Begabung, lediglich infolge seiner Streberei ein ziemlich gutes Schlussexamen zustande gebracht. Die „Exzerptenstösse, die Damon angehäuft“ (I. A., S. 289), können als Hinweis gelten auf die Fruchtbarkeit Müllners in juristischer und litterarischer Beziehung. Das Selbstgefühl, das Damon zur Schau trägt (I. A., S. 289) ist auch bei Müllner vorhanden. (Das von ihm gegründete Liebhabertheater in Weissenfels löste sich lediglich wegen des Übermutes seines Vorstehers auf und bei Verlegern und Autoren blieb Müllner als unverschämter Kritiker bis an sein Lebensende gefürchtet.) Bei einer Vergleichung zwischen Damon und Müllner fällt aber besonders der Umstand ins Gewicht, dass Damon die Kriminalistik ein unentbehrliches Hilfsmittel der Dichter nennt und sogar die Menschenkenntnis Shakespeares nur mit der Annahme erklären kann, der englische Dichter sei Kriminaljurist gewesen (IV. A., S. 325). Damit hat Platen ein wesentliches Merkmal der Müllnerschen Dichtung getroffen. Müllner ging die Fähigkeit psychologischer Entwicklung fast ganz ab; er hat sie aber mit grossem äusserlichem Erfolg durch einen kunstvollen Kriminalapparat ersetzt. Das beste Beispiel dafür bietet die „Schuld“: Die sorgsam einge-

leitete Entdeckung des Brudermordes, der schliesslich durch den Indizienbeweis des Bildes (von der Gräfin Salm) unzweifelhaft wird und dem Mörder das Geständnis abnötigt, könnte jedem Untersuchungsrichter Ehre machen (III. A., 3. Sz.). Dagegen ist der Versuch des IV. Aktes, mit rein psychologischen Motiven zu arbeiten, völlig misslungen.

Viel deutlicher und reichhaltiger als die persönliche Satire ist die Parodie der Müllnerschen Werke. Alle aufgezählten Schwächen der Schicksalstragödie überhaupt finden sich in erhöhtem Masse bei Müllner. Das Charakteristische Müllners im Gegensatz zu seinen Konkurrenten ist die Rohheit und Unbändigkeit seiner Helden. Nur die „Albaneserin“ bildet mit ihrer Weichlichkeit und Sentimentalität (im Stil Houwalds) eine Ausnahme. Den Widerspruch zwischen den großen Worten und den kleinen Thaten, die Sophistereien und die nichtsnutzige Psychologie in den Stücken dieses Poeten verspottet sehr ergötzlich die Erzählung vom Dalai Lama (Gabel V. A., S. 334—36).

Im Gegensatz zu Werner und Grillparzer wird Müllner auch mit direkten Vorwürfen angegriffen, die stete Erwähnung von Hölle und Teufel[1]), der abgerissene Stil in aufgeregten Szenen, die Metrik, (die „widersinnigen, hiatusreichen Halbtrochäen“) erfahren scharfen Tadel. In den Parabasen nennt er ihn den „prozeßanspinnenden Witzbold“, „Advokat von Weißenfels“, „Neid von Weißenfels“. [1])

Natürlich bringt dann Platen auch eine ganze Reihe Citate aus Müllner, zum Teil mit ausdrücklicher Bezeichnung der betroffenen Stellen:

Schuld, I. A., 2. Sz., Vers 140—41. Jerta:

„Hörtet Ihr, hart vor den Ohren,
Nicht den Uhu: „Hugo“ schrein.“

Gabel, III. A., S. 317. Salome:

„Und vernehmlich krächzt aus Wipfel und Dach
Halbmenschliche Worte der Uhu.“ [2])

---

[1]) Gabel, II. A., S. 309; IV. A., S. 324.

[2]) Vergleiche auch die Eule im 24. Febr. I. Auftr., V. 37. Sie kreischt „Komm mit!“

Schuld, III. A., 3. Sz., Vers 1591. Valeros:

„Otto!“

Hugo:

„Kain müsst ihr sagen;
Karlos fiel von meiner Hand.“

Gabel, IV. A., S. 326. Damon:

„Ha! das geht noch über Kain;
Kain schlug doch bloss den Abel.“

Vergl. auch das „Kainszeichen“ im Leuchtturm, II. A., Vers 1260—63.

Die Sterndeuterei Hugos, die Platen früher (Tgb. I, S. 390—92) gelobt, wird in mehreren Stellen arg verspottet:

Schuld, III. A., Vers 1691 ff. Hugo:

„Seht ihr, wenn ihr kommt im Dunkeln,
Bilder in Brillanten funkeln,
Fünf von ihnen schau'n auf mich
Wie mein eig'nes Leben nieder:
Denn ein Stier [1]) ist's und zwei Brüder.
Und ein Weib, der Schönheit Kron'
Und ein Schütz und Skorpion . . . .“

IV. A., 4. Sz., Vers 2110 ff.:

In dem Tierkreis abgebildet
Ist mein Leben: Stier und Brüder,
Weib und Schütz und Skorpion.“

Gabel, II. A., S. 301. Phyllis:

„. . . . wie die zwölf
Gestirn im Tierkreis. Alle zwölf beisammen sind
Die rechte Zahl, indessen man im Trauerspiel
Nur fünfe braucht; doch freilich wird das fünfte bloss
Als Stier bei den Hörnern hergezogen, während doch
Der Dichter selbst das fünfte wär' als Wassermann.“

Noch schlimmer kommt Hugo weg mit seiner Vorliebe für die Pole:

Schuld, II. A., 1. Sz., Vers 563:

„Hat die dunkle Macht des Triebes,
Stark, den Stab zum Ring gebogen,
Und den Pol zum Pol gezogen,
Müssen sie sich mächtig fassen.“

---

[1]) Hugo hatte einmal seinen Freund Karlos vor einem wütenden Stier gerettet.

Gabel, II. A., S. 304. Mopsus:

„. . O, ich möchte vor Wut umbiegen die Pole des Himmels:
Phraseologie, die im Kopfe mir blieb aus einem Tragödienrührei!

Gabel, V. A., S. 336:

„O wehe, dreimal wehe, wenn die Pole sich
Berühren, wenn des einen Pols Produkte durch
Den andern Pol verschlungen werden!"

Die Wahrsagung der Zigeunerin wird zweimal verwertet:
Schuld, III. A., 3. Sz.:

„Tagelang wirst du dich quälen
Eh' du quitt wirst deiner Last."

Oedipus, II. A., S. 358 [1]). Jokaste:

„Wehe mir! es naht die Stunde, meiner Last zu werden quitt,
Wie's der Dichter nennt, der neulich über unsere Bretter schritt."

Endlich haben auch die Schlußworte der „Schuld" und des „Neunundzwanzigsten Februars" Platens Spott herausgefordert:
Schuld, IV. A., 10. Sz., Vers 2498 ff. Elvire:

„Mir, wie dir, fehlt ja der Frieden,
Und mich drückt, wie dich die Schuld."

Gabel, V. A., S. 339. Mopsus:

„Ja ich sterbe; ja mich Arme
Drückt die Schuld und kneipt die Sünde . . . ."

Neunundzw. Februar, 2. Sz., Vers 869 ff. Emil:

„. . . . aufgehoben
Wie von Flügeln fühl' ich mich —
Ja ich komme! Fliegt mir nach!"

Vers 881 ff. Walter:

„Auf denn! aus des Lebens Ketten
Uns nach oben zu erretten,
Wo der Wahn im Licht verschwindet,
Wo die Liebe ewig bindet . . . ."

Schuld, IV. A., 9. Sz. Hugo:

Es regt die kühnen
Fittiche der Geist in mir,
Seinen Banden zu entschweben,
Aus dem unheilschwangern Hier,
Wo ihm Leben ward zum Beben,
Will er dort hinauf zum Licht,
Wo die Macht der Furie bricht . . . ."

---

[1]) Ferner, Gabel, II. A., S. 305.

IV. A., 10. Sz., Vers 2510:

„. . . . Ich flieh' dir nach
Aus des Lebens finstrer Höhle."

Gabel, V. A., S. 340. Salome:

„Und ihr seht den Geist erlöset, welcher nun der Bande spottet,
Welcher . . . .
Seinen Fittich stolz erhebet von der Erde Niederungen.
Folget seinem Flug und lasset unter euch der Sorgen jede.
Und mit Adlerklau'n zum Himmel trägt er euch als Ganymede,
Wo ein holder Wonnetaumel spielt in alle Seelentriebe,
Holder als ein menschlich Auge, wenn es blickt den Blick der Liebe!
Dort, wo Friede wohnet, mögt ihr seligen Gesängen lauschen:
Aber lebet wohl, es fangen meine Flügel an zu rauschen." [1])

Im Gegensatz zu Müllner kennzeichnet sich Houwald durch unerträgliche Weichlichkeit und Sentimentalität. An dieser Schwäche hat ihn Platen namentlich in seinen direkten Angriffen gefaßt. Er behandelt ihn viel verächtlicher als Müllner, den er immerhin für einen gefährlichen Gegner ansah. Houwald aber wird „matte Fliege", „Abc-Schütz von gereiften Jahren" genannt. (Oedipus IV. A., S. 389, 390). Seine große Beliebtheit beim Publikum ist dadurch angedeutet, daß Jokaste, die Personifikation des deutschen Volkes, für ihn schwärmt und seinen Namen stets im Munde führt.

Citate aus Houwalds Dramen sind in den Litteraturkomödien nicht so häufig (im „Oedipus" zahlreicher, als in der „Gabel") und von ihnen sind die meisten ohne weiters klar, da Platen sie mit Quellenangaben begleitet:

Gabel, IV. A., S. 328. Damon:

„Bin ich weg, dann mögen sie ohne Verzug in effigie mich an den Galgen
Festnageln, wo Stoff ich liefere dann für eine Tragödie Deutschlands;
Und es singt sie der ohnmachtsfloskelragoutsteifleindürrnüchterne Houwald." [2])

Diese Stelle nimmt natürlich Bezug auf das „Bild".

[1]) Andere Parallelstellen haben Redlich und Wolff in ihren Kommentaren zu den Werken Platens geliefert.

[2]) Andere Citate siehe in den Anmerkungen der Ausgaben Redlichs und Wolffs.

I. Akt. Marchese:

„Und weil dein Vater, der Verschwörung Haupt
Zum Tod verurteilt worden war, so hing
Man wenigstens von ihm ein treues Bild
In contumaciam am Galgen auf.“ [1])

Zedlitz ist im Tagebuche meines Wissens nicht erwähnt. Es scheinen aber einzelne Stellen aus der „Turturell“ auf die Litteraturkomödien eingewirkt zu haben.

Turturell, II. Hdlg.:

„Eh wolle nach dem Sternendeuter senden,
Der hoch auf des Gebirges Gipfel wohnend,
Dem Lichte näher als der dunklen Erde,
Sein greises Haupt im Himmelsäther badet.
. . . . den noch nicht
Der Erde schweres Dunstgewölk erreicht.“

Gabel, III. A., S. 317:

„Drum lebt auch länger der Vogel als ihr,
Der weniger klebt an der Erde,
Der seltener auch den entsetzlichen Dunst
Aus höherer Luftregion zieht.“

Turturell, III. Hdlg.:

„Hinunter steigen will ich, wo die Sonne
Die hellen Strahlen nimmer hinversendet,
Wo stumme Nacht die grauen Flügel breitet
Und jeder Laut erstirbt lebend'ger Wesen.“

Oedipus, IV. A., S. 387:

„Zwar in Polen und in Sachsen
Untersucht' ich manchen Schacht,
Und es eilte meine Schwermut
Gern hinab in's Reich der Nacht,
Wo sich keine Möve schaukelt
Auf dem unterird'schen Teich,
Wo Natur so nah zu uns tritt
Und so totenstill zugleich.“

Das letzte Beispiel ist auch von Redlich angegeben:

Turturell, V. Hdlg.:

„Die Namenlose aber
Ward nach der Turteltaube, die ich fand
Auf ihrem Schoosse flattern, Turturell genannt.“

[1]) Vergleiche Börne, Dram. Blätter I., S. 348.

Oedipus, II. A., S. 366:

„Da ich fand es in der Oede, hab' ich's Oedipus genannt."

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluss das Gesamtbild dieser ersten und wichtigsten Satire Platens!

Die allgemeine wie die Spezialuntersuchung haben wohl zur Genüge dargethan, dass Platen diese ganze Litteratengruppe genau kannte und sich mit Erfolg bemüht hat, eine treffende Karikatur ihrer Werke zu liefern. Bis in die feinsten Nüancen hat er diese Dramen nachgebildet und ihre ganze innere Wertlosigkeit und die Lächerlichkeit ihres Aufputzes unwiderleglich bewiesen. Immerhin ist die Parodie nicht ganz vollständig, da Platen den Typus des frühreifen, vorlauten Knaben [1]) und den des treuen, in alle Sorgen der Herrschaft genau eingeweihten Dieners (Kolbert in der „Schuld", der Kastellan im „Bild", Günther in der „Ahnfrau") vergessen hat; [2]) auch ist sein Urteil im Einzelnen, wie z. B. über Grillparzer, nicht immer richtig.

Diese Merkmale des Schicksalsdramas stellen sich in Platens Komödien nicht als eine lockere Anhäufung dar, vielmehr verstand es Platen, sie künstlerisch zu ordnen und zu einem lebensvollen Bilde zu vereinen. Episoden wie Anaximander und Dalai Lama fallen allerdings aus dem Zusammenhang der Handlung, indes kann von einer Parodie, wie schon früher bemerkt, nicht gewissenhafte Beachtung strenger Einheit verlangt werden.

Bezüglich der Charakteristik haben wir gesehen, daß Mopsus, Schmuhl und Damon individuelle Züge aufweisen, während allerdings Salome, Phyllis, Sirmio und der Wirt in unklaren Umrissen gehalten sind.

Endlich sei noch daran erinnert, daß eine grosse Zahl der angeführten Citate in das Zwischenspiel des „Oedipus" fällt, auch kehren hier die stofflichen Motive des Schicksalsdramas, Verwandtenmord und unreine Liebe, zurück. Wir können demnach die beiden Haupttendenzen der Platen'schen Satire, Verspottung des Schicksalsdramas und der Romantik, nicht in einfacher Weise derart scheiden, daß wir die eine der „Gabel", die andere dem „Oedipus"

[1]) Vielleicht ist in dem frechen Auftreten des jungen Oedipus (Oed. III. A., S. 374) eine Anspielung enthalten.

[2]) Event. ist letztgenannte Rolle im „Oedipus" durch Balthassar, den Diener des Polybus, besetzt zu denken.

zuweisen. vielmehr laufen beide, wenigstens im Zwischenspiel des „Oedipus“ neben- und durcheinander.

§ 5. Satire auf die Romantik und andere Erscheinungen der zeitgenössischen Litteratur.

Die zweite Dichtergruppe, gegen die Platen vorzugsweise seinen Angriff richtet, wird von den Romantikern gebildet. Schon in § 3 habe ich den merkwürdigen Umstand erläutert, daß ein Dichter, der fast in allen seinen Werken, ja selbst in diesen Litteraturkomödien, von der romantischen Schule beeinflußt ist, als ihr Gegner auftreten kann. Platen ist aber durchaus nicht der einzige, der diese scheinbar widerspruchsvolle Haltung einnimmt. Die Romantik stellt bekanntlich kein zusammenhängendes Ganzes dar; nicht nur ältere und jüngere Romantik, sondern auch Mitglieder einer und derselben Gruppe standen sich nicht selten fremd, ja mitunter feindlich gegenüber. Platen war übrigens weit entfernt, die Romantik in ihren Principien zu bekämpfen; was er an den Pranger stellt, ist ihre Unfähigkeit auf dramatischem Gebiet. Mit diesem Standpunkt war es recht gut vereinbar, wenn Platen manche ihrer Eigentümlichkeiten, namentlich metrische Formen, ohne parodistische Absicht, in seine Satire aufnahm.

Ueber die einzelnen Dichter, auf die es Platen abgesehen hatte, geben uns Litteraturkomödien und Tagebuch nicht so genaue Auskunft, wie über die Vertreter des Schicksalsdramas. Nachweislich gehörten die Werke Tiecks, der beiden Schlegel, Oehlenschlägers, Immermanns und (zum geringen Teil) Heines zu Platens Lektüre. Bestimmte Anspielungen lassen sich schon deshalb schwer ermitteln, weil die romantische Dichtung vorwiegend nur wegen ihrer Technik gescholten und parodiert wird. Eine Ausnahme findet bloß statt gegenüber Immermann, indem hier auch das Stoffliche Berücksichtigung erfährt.

Für die Satire auf die Romantik kommt vor allem der „Romantische Oedipus“ in Betracht. Im Aufbau zeigt dieser mehrere Verbesserungen gegenüber der ersten Litteraturkomödie. In der „Gabel“ gilt es in erster Linie, das abschreckende Beispiel eines Schicksalsdramas aufzustellen, der direkte Tadel beschränkt sich

auf die Parabasen und innerhalb der Handlung auf wenige kleinere Szenen. Im „Oedipus" dagegen wird ein förmliches Strafgericht gehalten: Die Anhaltspunkte der Klage liefert Nimmermann selbst, der als Repräsentant der ganzen Dichtergattung die Vergehen der Romantik gegen die dramatischen Gesetze selber aufzählt. Das Gesagte wird sodann im Zwischenspiel eingehend erläutert und in der ersten Szene des fünften Aktes endgültig klar gelegt. Den Abschluß bilden Verurteilung und Bestrafung, bestehend in der Rede des Verstandes und ihren schweren Folgen.

Ein weiterer Fortschritt zeigt sich sodann in der Ausbildung der einzelnen Charaktere. Im Rahmenspiel wählt Platen die persönliche Satire, insofern er einen Dichter selber [1]) vorführt. Im Zwischenspiel vollends findet sich eine ganze Anzahl von Individualitäten, wie Oedipus, Lajus, Jokaste, Polybus, Diagoras und Zelinde.

Wie im vorigen Paragraphen, will ich auch hier erst die allgemeinen Anspielungen der Satire, und dann die Beziehungen auf die einzelnen Dichter betrachten.

Zum Zweck der Parodie wählte sich Platen den Oedipus des Sophokles, also ein Drama, das durch seinen kunstvollen Bau und die straffe Zusammenziehung einer komplizierten Handlung von jeher Bewunderung erregt hat. Die Anwendung des romantischen Verfahrens auf dieses Beispiel mußte einen besonders grellen Kontrast hervorrufen.

Schon die Grundbedingung eines guten Dramas, die Einheit der Handlung, wird von den Romantikern meist ausser Acht gelassen. Vor allem bietet Tieck in seinen Litteraturkomödien und seinen dramatisierten Märchen hierfür genug Beispiele: Das Nebeneinanderlaufen gleich berechtigter Motive (in der „Verkehrten Welt", im „Zerbino", im „Fortunat" u. s. w.), die erst am Schluß notdürftig verbunden werden, das Fehlen einer eigentlichen Hauptperson (wie

---

[1]) Die Frage, ob Platen von Anfang an unter diesem Nimmermann eine bestimmte Person parodierte, muss ich offen lassen. Weder die Briefe noch sonstige Schriften geben darüber sichere Auskunft. In der Litteraturkomödie, wie sie uns vorliegt, werden dem Nimmermann die Werke Immermanns ohne weiters zugeschrieben (Oedip, I. A., S. 348; V. A., S. 403; V. A., S. 407—8). Er gilt also hier für identisch mit Immermann.

im „Oktavian“, wo abwechselnd Oktavian, Felizitas, Florens und Leo in den Vordergrund treten), und die unzähligen Episoden zerstreuen das Interesse zu sehr. Aber auch Immermann und Oehlenschläger verstoßen häufig genug gegen die Hauptregel. Treffend bemerkt Börne in seiner Kritik von „Cardenio und Celinde“ (I., S. 141) Immermann habe seinen Stoff, der zu einem guten Rock gereicht hätte, zu zwei Wämsern verarbeitet. Bis zum Schluß bleibt in diesem Drama eine gewisse Zerfahrenheit bestehen. Aehnliches gilt von manchen historischen Schauspielen Oehlenschlägers, z. B. vom „Hakon Jarl“ und vom „Hugo von Rheinberg“. Aber auch Platen selber hat in seinen Jugendwerken hierin gefehlt. Die schlechte Verknüpfung der beiden Märchen im „Gläsernen Pantoffel“, das Zerreissen der Handlung in „Treue um Treue“ und im „Schatz des Rhampsinit“ hat Heinze nachgewiesen.

So hat sich Platen im Zwischenspiel des „Oedipus“ auch selber parodiert, wenn er hier zwei Handlungen neben einander laufen läßt. Sie hangen nur durch die Person des Oedipus zusammen, und so sind wir genötigt, unsere Aufmerksamkeit abwechselnd bald der einen, bald der andern zuzuwenden.

Im Aufbau der Handlung selbst macht sich bei den Romantikern eine auffallende Kunstlosigkeit geltend. (Sie beruht zumeist auf einer falschen Auffassung der Dramen Shakespeares.) Statt kurz vor der Katastrophe einzusetzen, die notwendige Vorgeschichte im Dialog oder auch in Botenberichten nachzuholen und dann rasch der Entscheidung zuzueilen, greifen die Dichter nicht selten auf die entlegensten Ursachen zurück, und bringen sowohl diese wie auch alle Phasen der Entwicklung auf die Bühne, sodaß die Spannung des Zuhörers oder Lesers unmöglich bis zum Schluß anhalten kann. Statt Anhäufung um einen Brennpunkt ist die historische Reihenfolge festgehalten und dergestalt „alles so lappenhaft geflickt und eins ans andere nur so hingenäht“ (Oedipus, V. A., S. 400).

In allen diesen Punkten ist wiederum Tieck am weitesten gegangen.[1]) Im „Oktavian“ z. B. verfließen zwischen Anfang und

[1]) Näheres über die Technik des romantischen Dramas siehe in: „Ludwig Tiecks „Genoveva“, als romantische Dichtung betrachtet von Dr. Johann Ranftl (insbes. S. 139—153). Graz 1899. Verlagsbuchhandlung „Styria“. Grazer Studien zur deutschen Philologie, herausgeg. von Anton E. Schönbach und Bernhard Seuffert. VI. Heft).

Schluß volle zwanzig Jahre. Verurteilung und Verstossung der Felicitas, Rettung ihrer Kinder, fernere Schicksale derselben, all das ereignet sich auf der Bühne. Andere Romantiker, wie Immermann und Oehlenschläger, haben sich allerdings mehr in Schranken gehalten. Nicht „mit Ledas Ei“ beginnt Immermann „die Pusterthaler Ilias.“ Das „Trauerspiel in Tirol“ setzt ein mit dem Waffenstillstand von Znaim und hat den ersten Sieg am Berge Isel zur Voraussetzung. Es zeigen sich aber auch hier Beobachtung der zeitlichen Reihenfolge, der Mangel einer regelrechten Verwicklung, das Verzögern der Hauptaktion durch Nebensachen.

Die Weitläufigkeit in diesen romantischen Dramen artet nicht selten sogar in Wiederholungen aus; es werden häufig Beratung und Ausführung eines Unternehmens auf der Bühne entwickelt, sodaß wir zweimal das Gleiche hören müssen: Im „Trauerspiel im Tirol“ halten Tiroler und Franzosen Kriegsrat auf der Bühne, die Schlacht entspinnt sich programmgemäß, Hofer wird zur Audienz beim Vizekönig geladen und wir sehen, wie er ihr folgt. Hofer träumt von einem Engel, dann erscheint dieser wirklich u. s. w.

Im Zwischenspiel hat Platen diese romantischen Maximen in übertriebener Weise nachgeahmt. Das Stück beginnt mit der Geburt des Helden und endigt mit seinem Tode. Anfang und Schluß der Handlung sind durch einen Zeitraum von dreissig Jahren getrennt. Mehrfach ist Platen auch stofflich vom griechischen Original abgewichen: Die Sphinx ist von Apollo gesandt, um die zahllosen Dichterlinge auszurotten; die „Zöllnerin der Barden“ gibt den Passanten nicht ein Rätsel, sondern ein fehlerloses Distichon auf. (Es ist bezeichnend für Platen, daß er die wahre Poesie zunächst in der tadellosen Form sucht.) Die Pest ist entstanden aus dem Hauch der schlechten Sänger. Die Entdeckung des Mörders wird nicht wie bei Sophokles in einem kunstvollen Inquisitionsverfahren herbeigeführt, sondern dadurch, daß man den ermordeten Lajus aus dem Grab citiert. In dieser Beschwörungsszene kommt Platen ganz auf die Parodie des Schicksalsdramas zurück. In ebenso primitiver Weise findet die zweite Enthüllung statt. Oedipus verrät sich durch das bereits erwähnte Muttermal als Sohn des Lajus und der Jokaste.

Weit grösser als die stofflichen, sind aber die technischen Abweichungen vom Sophokleischen Oedipus. Bei Sophokles besteht

die Bühnenhandlung im Grunde in einem Kriminalprozeß, in dessen Verlauf all die furchtbaren Begebenheiten lediglich durch Botenberichte, Rede und Gegenrede dem Zuhörer nach und nach mitgeteilt werden. Platen aber bringt sämtliche Ereignisse, wie sie in der Zeit aufeinanderfolgen, auf die Bühne. Auch Wiederholungen des gleichen Gedankens werden nicht vermieden: Lajus eröffnet seinen Entschluß, nach Delphi zu reisen, dann treffen wir ihn dort; Jokaste schlägt vor, den Lajus zu beschwören, dann wird ihre Idee ausgeführt, u. s. w.

Die Vorliebe der Romantiker für Einzelheiten veranlaßt ausser der oft ganz abnormen Ausdehnung ihrer Dramen (man denke an Tiecks „Zerbino", „Fortunat" und „Oktavian"!) auch einen allzu häufigen Szenenwechsel. Um der geringsten Ursache willen muß oft der Schauplatz, bezw. die Dekoration gänzlich geändert werden. Die Willkür der Romantiker geht darin noch weit über Shakespeare hinaus. Hier steht wiederum Tieck an erster Stelle: Seine Helden reisen mit Vorliebe und wir müssen fast in jedem Dorf mit ihnen einkehren. Auch Immermann und Oehlenschläger bevorzugen kurze Szenen, wenn auch nicht in dem Maße wie Tieck.

Im Zwischenspiel des „Oedipus" ändert sich der Ort der Handlung sehr rasch; manche Auftritte erstrecken sich kaum über zwei Druckseiten, und wie oft wechselt der Schauplatz zwischen Theben und Korinth!

Eine weitere Eigentümlichkeit der Romantiker, die von Platen scharf getadelt wird, ist „der Nebenbeipersonen reiches Uebermaß". (Oedipus, I. A., S. 348). Wie viel Personen, ja selbst leblose Geschöpfe, führt z. B. Tieck im „Zerbino" redend ein! Meist mußte er auf ein Personenverzeichnis verzichten. In Immermanns „Cardenio und Celinde" stehen zwar nur zwölf auf der Liste; dabei sind aber Pedellen, Dienstboten u. s. w. nicht inbegriffen; noch mehr kommen untergeordnete Leute im „Trauerspiel in Tirol" zu Worte. Auch Oehlenschläger wird vom Tadel Platens betroffen. Z. B. im „Hugo von Rheinberg" lassen sich ausser den Hauptpersonen noch eine Kammerfrau, ein Mönch, ein Astrologe, ein Baumeister, zwei Jäger, eine Anzahl Bergleute, ein Musikant und ein Wirt vernehmen.

In dem relativ kurzen Zwischenspiel des „Oedipus" beteiligen sich nicht weniger als fünfzehn Personen an der Unterhaltung.

Endlich nennt Platen noch die Mischung des Komischen und des Tragischen als romantisches Merkmal. (Oedipus, V. A., S. 400.) Bekanntlich stehen bei Tieck oft beide Elemente ganz unvermittelt nebeneinander (z. B. im „Oktavian" wirft der Narr Pasquin seine Witze in die aufregende Scene, wo die vermeintliche Untreue der Felicitas erzählt wird und in die schreckliche Beichte der Kaiserin, Tieck, I., S. 70 f.; S. 164).

Auch im Zwischenspiel sind mannigfach Witze eingestreut, worauf Platen noch besonders aufmerksam macht (Oedipus, V. A., S. 400).

Der „schülerhaft holprige Versbau" (Oedipus, I. A., S. 349) ist selbstverständlich nicht nachgeahmt.

Gehen wir nunmehr zu den Anspielungen auf einzelne Romantiker über!

Aus den aufgezählten Beispielen ergab sich, daß besonders Tieck alle diese Verstöße gegen die ästhetischen Regeln beging. Die auf ihn bezüglichen Stellen des Tagebuchs habe ich in § 4 mitgeteilt; wir sahen daraus, daß Platen zwar die citierten Lustspiele lobte, aber doch schon damals sein Missfallen über ihre nachlässige Form kundgab. In den Litteraturkomödien ist Tieck nirgends direkt genannt. Eine deutliche Anspielung auf ihn, in der vierten Parabase der „Gabel" (R. II. S. 547), ist späterhin durch Verallgemeinerung abgeschwächt worden.

Ziemlich eingehend hat sich sodann Platen mit dem dänischen Romantiker Oehlenschläger beschäftigt. Wie er über diesen Dichter urteilte, zeigen am besten die Stellen im Tagebuch:

Tgb., II, S. 42. 13. April 1818. „. . . Aber Oehlenschlägers „Correggio", den wir vor ein paar Tagen vornahmen. Welch ein Werk! Der Verfasser beurkundet sich darin als ein wahres Genie. Es mag wenig Trauerspiele geben, an denen alles so vortrefflich wäre. Die Charakterzeichnung ist ganz unnachahmlich, die Situation glücklich gewählt, die Diktion, einige Vershärten und Provinzialismen abgerechnet, hat einen Anstrich von Leichtigkeit, Schwung, gediegener Würde und Originalität, den man nicht müde wird, zu bewundern. Freilich erhebt sich das Stück nicht zu der Höhe des historischen Trauerspiels, doch ist es sicher das beste poetische Werk des letzten Jahrzehnts."

II. S. 163 ff. 21. Dezember 1818. Lektüre: „Hagbarth und Signe“, Trauerspiel von Oehlenschläger. „Hugo von Rheinberg“ von Oehlenschläger, übersetzt von Christiani.

„Im ersten Stück spiegelt sich derselbe Genius, wie im „Correggio“. Diese Grösse, diese Einfachheit, dieser rührende Strom von Poesie, diese Erhabenheit der Charaktere, dieser unbeschreibliche Zauber des originellsten aller dramatischen Dichter! Die altnordische Muse schwebt lebendig über ihm. Die Verse sind wohllautend, einzelne geschraubte Wendungen ausgenommen. Des Reimes bedient er sich oft mit Glück. . . .

Der mörderische Stoff des „Hugo von Rheinberg“ scheint mir nicht so sehr für Oehlenschlägers Genie gemacht. Das Stück ist schön, aber der Uebersetzer, wiewohl er ganz in den Geist des Originals eindrang, hat dennoch seine Schlacken abgeworfen. Seine Verse sind so klanglos und steif; die prosaischen sind sehr gelungen. Der Zeitcharakter mag sehr gut gemalt sein, doch ein paarmal fällt er aus der Rolle, z. B. da mehrmals heidnische Götter genannt werden. Die Intrigue hat im Ganzen nichts Neues [1]), ebensowenig die Hauptcharaktere. Liebende, wie Hugo und Bertha, fromme Frauen, wie Kunigunde, treten wohl auch anderwärts auf. Ritter Ruprecht mit Sohn und Gesind ist ein wahres hors d'œuvre. Sie könnten sehr gut davonbleiben. Vielleicht wäre es befriedigender, wenn Harald seinen Freund rächte . . . . Es ist seltsam, daß Oehlenschläger immer die Grenzen des bürgerlichen Schauspiels überschreitet und sich doch nie bis zur eigentlichen historischen Tragödie erhebt.“

Endlich folgt noch die Kritik über „Ludlams Höhle“ und „Freyas Altar“.

Tgb. II, S. 294—95. 12 Juillet 1819 „. . . Ces pièces ne sont pas mauvaises, cela ne se peut guère; elles feront assez d'effet sur le théâtre; mais Kotzebue pouvait faire autant. Quelques plaisanteries dans l'autel de Freya sont d'une absurdité extrême et inconcevable. Quant aux poésies lyriques du même auteur on y reconnait moins le génie admirable qui faisait ressusciter Correggio et Michel-Ange. Ils sont vraiment mediocres, ou bien moins que cela.“ [2])

[1]) Es ist das bekannte Motiv des charakterschwachen Mannes zwischen zwei Frauen (Götz, Stella u. s. f.)

[2]) Nicht besser ist sein Urteil über «Hakon Jarl», Tgb. II, S. 307, 14. Aug. 1819.

Platens Urteil über Oehlenschläger bewegt sich somit stark in Extremen. Neben überschwänglichem Lob liegt auch sehr abschätziges Urteil. Die Werke Oehlenschlägers sind in der That von sehr verschiedenem Wert. „Correggio“ ist seine beste Leistung.[1]) Gegen ihn treten die meisten andern Dramen an künstlerischem Gehalt stark zurück. Bisweilen verfällt Oehlenschläger sogar auf die Motive und Bühneneffekte des Schicksalsdramas. (Auch stofflich hat er Müllner. z. B. für den „Yngurd“, mehrfach als Vorbild gedient.[2]) Wenn schon Platen nirgends ausdrücklich auf Oehlenschläger Bezug nimmt, so findet doch manche Parodie sowohl in der „Gabel“ wie im „Oedipus“ auch auf ihn Anwendung.

In „Ludlams Höhle“ erscheint eine Ahnfrau, die im Leben Ehebrecherin war, nach dem Tode als Gespenst und wird endlich erlöst. „Stärkodder“ hat schreckliche Visionen und Träume, im „Hugo von Rheinberg“ vollends sind Verwandtenmord und Ehebruch die stofflichen Motive, ein aufgehängter Harnisch fällt um Mitternacht, als Zeichen dafür, daß sein Besitzer soeben ermordet worden. Harald malt bei dieser Gelegenheit die Schrecken der Mitternacht aus. Endlich kommt im „Stärkodder“ als Hilfsmittel der Anagnorisis das Muttermal zur Anwendung (Schluß des V. Aktes).

Oehlenschläger gehört demnach weniger zu den Vorbildern, als vielmehr zu den Schlachtopfern der Litteraturkomödien (im Gegensatz zu Tieck, den Platen mehr ernsthaft nachahmt als parodiert).

Eine größere Bedeutung hat aber Immermann in der Satire, die ihn förmlich zum Sündenbock stempelt. Diese Maßregel ist um so unbegreiflicher, als Platen diesen Dichter gar nicht näher kannte. Im Tagebuch wird Immermann vor Abfassung der beiden Litteraturkomödien gar nicht erwähnt; aus den Briefen[3]) an Fugger und Schwab geht hervor, daß Platen nur ein Drama Immermanns, „Cardenio und Celinde“, gelesen hatte. Daß er einen Dichter, ohne ihn genauer studiert zu haben, in dieser heftigen Weise angreifen und heruntermachen konnte, widerspricht ganz seinem sonstigen,

[1]) Vergl. die Rezension Börnes, Dramat. Bl. I. S. 105 ff.

[2]) Vergl. Minors Einleitung zu den Dramen Müllners, D. N. L. 151, S. 301.

[3]) Redlich bringt die einschlägigen Stellen in seinem Commentar, II., S. 548 und 553.

gründlichen Verfahren. Welche Sachkenntnis offenbart sich dagegen in der Parodie des Schicksalsdramas!

Das zweite Drama Immermanns, das im „Oedipus“ berücksichtigt wird, das „Trauerspiel in Tirol“ [1]), hat Platen gar nicht selber gelesen. Er erbittet sich von Fugger Mitteilungen aus demselben und weiß nicht einmal den Titel des Stückes. Fuggers Brief liegt nicht vor, doch läßt sich aus der Antwort Platens („Ich danke Dir für die Mitteilungen aus dem Hofer . . . Einzelheiten wären mir freilich lieber gewesen“) schliessen, daß sich Fugger mit einer Analyse der Handlung begnügt hat. Demgemäß sind im fünften Akt des „Oedipus“ auch nur die wichtigsten Motive citiert, unter ihnen allerdings solche, die in der That künstlerisch anfechtbar sind. Dies gilt namentlich von der Erscheinung des Engels, der Hofer das weggeworfene Schwert zurückbringt. [2]) (Sie hatte auch bei den Freunden Immermanns Mißbilligung gefunden, sodaß Immermann selbst, obwohl von ihren Einwänden nicht überzeugt, die Weglassung der Stelle sowie auch des frühern Traumes vorschlug.) Ebenso erkannte Platen die Hauptschwäche des Stückes, die schreckliche Rache der Elsi an ihrem Verführer La Coste, die den Untergang Hofers veranlaßt, und er spottet darüber mit der „Depeschenmordbrandehebruchstirolerin“.

Mehr als das „Trauerspiel in Tirol“ ist natürlich „Cardenio und Celinde“ berücksichtigt, weil Platen dieses Drama gut kannte. Die selbständige Nebenhandlung im Zwischenspiel des „Oedipus“ ist lediglich eine Karikatur dieser Tragödie.

Der Aufbau von „Cardenio und Celinde“ ist, wie ich früher bemerkte, nicht einheitlich. Es sind zwei Handlungen locker mit

---

[1]) Geschrieben 1827. Erst die spätere Umarbeitung aus dem Jahr 1833 trägt die Bezeichnung «Andreas Hofer».

[2]) Trauerspiel in Tirol, IV. A., 5. Sz. S. 117. Die Episode hat auch Börnes Spott herausgefordert. I. Bd., S. 198—199. Platen scheint das Engelmotiv übrigens nicht für eine Erfindung Immermanns, sondern für Entlehnung aus irgend einer Quelle zu halten, wie aus dem Nachsatz hervorgeht:

Vom Historischen
«Abweichen darf ich nimmermehr!» (V. S. 407.)

Bei dieser Auffassung erhält die Satire eine viel schärfere Spitze, weil dann Immermann als geistloser Abschreiber seiner Quellen hingestellt wird, dem gar nichts daran liegt, ob ein Motiv auch künstlerisch verwendbar sei oder nicht (s. Röttinger: «Ueber die Quellen zu Immermanns Trauerspiel im Tirol» in der Zeitschrift «Euphorion», 7. Bd., 1. H. S. 88).

einander verknüpft; für uns kommt nur die zweite in Betracht: Der junge Spanier Cardenio ist Gegenstand glühender Verehrung von Seite Celindens, einer schönen, vornehmen Bologneserin. Da aber Cardenio schon in den Netzen der Olympia, der Gattin Lysanders liegt, erwidert er die Gefühle Celindens nicht, bis diese auf Anraten ihrer alten Vertrauten, der Hexe Tyche, zur Zauberei ihre Zuflucht nimmt; Cardenio soll das Herz eines Mannes genießen, der in Celinde verliebt ist, und dadurch selbst gewonnen werden. Als geeignetes Schlachtopfer wird der Maltheserritter Marzellus ausersehen, der schon längst der Celinde eine hoffnungslose Liebe entgegenbringt. Celinde lockt den Unglücklichen in ihr Haus, wo Tyche ihn ermordet, ihm das Herz herausschneidet und in einen Becher Wein mischt, den Cardenio auf ihr listiges Zureden trinkt. Das Zaubermittel wirkt augenblicklich und Cardenio eilt in die Arme Celindens. Aber das Verschwinden des Ritters hat gerichtliche Nachforschungen veranlaßt, und der Verdacht fällt auf Celinde. Indes hat sich auch Cardenio des Mordes an Lysander schuldig gemacht; er und Celinde suchen sich nun durch die Flucht zu retten, da versperren ihnen die Geister der Ermordeten den Weg. Celinde stirbt vor Schreck, als ihr der tote Marzellus entgegentritt. Cardenio aber kann sich nur durch Selbstmord der schmählichen Hinrichtung entziehen.

Platen hat die Handlung bedeutend vereinfacht, und, wie dies von einem Satiriker nicht anders zu erwarten war, nur die widerwärtigen Züge beibehalten. Dies zeigt sich am besten in der Charakteristik der Hauptpersonen, Zelinde [1]) und Diagoras.

In der Zelinde Platens sind die drei wichtigsten Frauengestalten des Immermann'schen Dramas: Celinde, Olympia und Tyche in der Weise vereinigt, daß sie von allen dreien die häßlichsten Charaktereigenschaften übernommen hat: Wie ihr gleichnamiges Vorbild spielt sie grausam mit ihrem treuen Anbeter, läßt ihn vergeblich schmachten und benützt ihn schließlich für ihre schnöden, egoistischen Zwecke. Gleich der Olympia ist Zelinde mit einem ungeliebten Manne vermählt, verfügt über eine oberflächliche Moral und streicht ihre Tugend möglichst heraus. Endlich macht Platen die Tyche überflüssig, da Zelinde von sich aus den Ge-

[1]) Auffallend ist die abweichende Schreibart: Immermann schreibt stets „Celinde“, Platen „Zelinde“.

danken faßt, dem Liebhaber das Herz aus dem Leibe zu schneiden und es dann auch selber ausführt.

Diagoras ist natürlich der verächtlichen Person des Marzellus nachgebildet. Wie dieser verzehrt er sich in leidenschaftlicher Liebe, ohne zu merken, daß das Weib ihren Spott mit ihm treibt, endlich muß auch er sein Herz hergeben. Indes erinnert er mit der zeitweilig erwachenden Energie und der sinnlichen Beanlagung an Cardenio.

Auch Immermann's Zelinde ist älter als ihre Liebhaber, wie aus zwei Stellen hervorgeht:

I. A., 1. Auftr., S. 382:

Von Swieten: „.... die geschminkte Trulle,
Zelinden mein' ich ....“

III. A., 4. Auftr., S. 436: Zelinde (z. Cardenio):

„O sinne nicht und blick mich nicht so an!
Nicht wahr, ich hab' im Antlitz Fältchen schon?
Ja wohl, ich weiss, ich bin für dich zu alt.“

Frei erfunden ist die Ausdehnung des platonischen Liebesverhältnisses auf einen Zeitraum von sechzig Jahren. Aus technischen Gründen werden die Abschlachtung des Diagoras und der plötzliche Tod von Polybus und Zelinde bloß erzählt. Endlich dient das Herz des Diagoras nicht als Liebeszauber, sondern als Beweismittel der ehelichen Treue.

Betrachten wir noch einmal die ganze Satire auf die Romantiker!

Analog dem Verfahren in der „Gabel“ hat Platen die Merkmale des romantischen Dramas nicht bloß aufgezählt, sondern in lebendiger Darstellung geordnet. Seine Kritik ist auch hier meist überzeugend; selbst Immermann gegenüber trifft er mit seinen sachlichen Vorwürfen wirkliche Mängel. Indes richtet er manchmal zu streng und übertreibt gern die Fehler. Durchaus ungerechtfertigt ist die Brandmarkung Immermanns als eines Erzromantikers. Endlich sei noch daran erinnert, daß Platen bei jedem Moment der allgemeinen Satire einen Mann tadeln muß, dem er sonst große Verehrung entgegenträgt, nämlich Tieck, und daß die Parodie auch auf seine eigenen Jugenddramen Anwendung finden kann.

Wie schon der „Gabel“, so sucht Platen auch dem Zwischenspiel des „Oedipus“ ein von den satirischen Anspielungen unab-

hängiges Interesse zu verleihen. In erster Linie geschieht dies durch die Charakterzeichnung des Missmagshelden.

Nach seiner Erklärung (im Brief an Fugger vom 13. Feb. 1829) wollte Platen hier ein Selbstporträt schaffen. Oedipus lüftet seine Maske mehrmals: In dem Gespräch mit der Sphinx (III. A., S. 381), in der Beratung mit den Großen des Reiches (IV. A., S. 387—91) steht der strenge, litterarische Kritiker vor uns. Ganz und gar aber fällt Oedipus aus der Rolle, wenn er vom Labyrinth zu Nürnberg als einer Jugenderinnerung spricht (IV. A., S. 391. Vergl. Tgb. II., S. 465, 27. Juni 1821). Wichtiger aber sind die Monologe, in denen Platen sein Seelenleben darlegt. Der melancholische Grundzug seines Charakters, veranlaßt durch die vielen bittern Lebenserfahrungen und die bange Sorge für die Zukunft (bis zu seinem Lebensende kam er ja nie in eine gesicherte finanzielle Lage), die Ahnung eines frühen Todes, aber auch das feste Vertrauen auf sein Dichtertalent und vor allem seine sprachliche Gewandtheit, kommen hier in ergreifender Weise zum Ausdruck.

Ebenfalls symbolische Bedeutung haben die Klagen der Sphinx, der deutschen Sprache, die sich gegen Mißhandlung von Seite der schlechten Dichter wehrt (Brief an Fugger, 13. Februar 1829), und der Pythia, unter der wir uns wohl die echte Poesie zu denken haben, die den Kampf aufnimmt gegen die seichte, nüchterne Aufklärung. [1])

Die Satire auf das Schicksalsdrama und die Romantik bildet den Hauptinhalt der beiden Litteraturkomödien und verleiht ihnen das charakteristische Gepräge. Aber die litterarische Satire ist damit noch keineswegs erschöpft. Auch die übrige Litteratur dieser Zeit, die Modepoeten, außerdem noch Kritik, Theaterwesen und Publikum werden in den Kreis der Betrachtung gezogen.

Zuvor muß ich aber noch des Angriffes auf Heine erwähnen. Bei der Gruppe der Romantiker konnte dieser nicht genannt werden, weil die Satire ihm gegenüber einen ganz andern Charakter trägt. Sie ist rein persönlich und entbehrt der Sachlichkeit. Berechtigt ist der Vorwurf Platens, daß Heine seinem Bundesgenossen Immermann unverdientes Lob spendet, ihn z. B. „des ‚jetzigen Zeit-

[1]) Ist diese Auffassung richtig, so wäre damit ein weiteres, wichtiges Moment für die innerliche Verwandtschaft Platens mit der Romantik gegeben.

abschnittes ersten Tragiker" (Oedipus, V. A., S. 403), nennt, und daß er sich selber den Titel eines Dichters ersten Ranges beilegt (in dem bekannten Gedicht aus der Heimkehr, 15):

„Wenn ich an deinem Hause
Des Morgens vorübergeh'."

dagegen erregen die Witzeleien über Heines Namen (Freund Hein) und seine jüdische Abkunft unser Mißfallen. (Ueber diese Mittel der Satire s. § 3.)

Von den Modepoeten, die für unsere Litteraturkomödien in Betracht kommen, sind vor allem zu nennen Kotzebue, Raupach und Clauren, in deren Verurteilung alle einsichtigen Männer einig waren. Aber auch hier behandelt Platen die Betroffenen nicht gleichmässig, sondern schenkt Kotzebue größere Aufmerksamkeit.[1])

Im Tagebuch ist Kotzebue häufig genannt. Die bezüglichen Notizen offenbaren, wie die Kritiken auf Müllner, eine anfängliche Unreife des Urteils, die erst nachträglich verschwindet. Doch kam Platen Kotzebue gegenüber viel früher zur richtigen Einsicht. Als Illustration dieser Entwicklung will ich einige Bemerkungen Platens mitteilen:

Tgb. I., S. 83. Anfang Januar 1814 (Platen war also noch nicht achtzehn Jahre alt): „Wir waren gestern in einem Schauspiel von Kotzebue: „Armut und Edelsinn", das gewiß viele Vorzüge hat. .... Und sind es nicht diese Stücke, die moralischen Nutzen gewähren?"

Tgb. I. S. 368. 6. Dezember 1815: „Man gab Kotzebues „Pagenstreiche", aber unendlich schlecht. Ueberhaupt ist das Stück ein solches, das in einer witzigen Laune im Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschrieben zu sein scheint."

I. S. 437. 22. Februar 1816. „Man gab am hiesigen Hoftheater (in München) ein Stück, aus dem man in den Zeitungen seit einiger Zeit viel Wesens gemacht. Es ist des „Haßes und der Liebe Rache" von Kotzebue. Ich habe aber diesem Schauspiele wenig Vorzüge abgemerkt. Fürs allererste wimmelt es von Unwahrscheinlichkeiten. Die Rache des Haßes, die des alten Dom Pardo nämlich, ist trotz dem Feuer des spanischen Charakters gar

[1]) Dass diese Polemik gegen Kotzebue romantisch ist, habe ich bereits in § 3 bemerkt.

zu unnatürlich und grell und läßt sich unmöglich mit dem Wesen eines braven und edlen Mannes vereinen und das soll doch Dom Pardo sein . . . . Dom Truxillos ist fast mehr Bösewicht, als es einem Menschen zugetraut werden kann; sein Charakter hat gar keine Nuancen. Die Rolle eines furchtsamen Bedienten ist unendlich abgedroschen auf der Bühne. Was aber dem Ganzen am meisten schaden mag, ist die äußerst schleuderische und hingeworfene Diktion, welche die Kotzebue'schen Stücke leider charakterisiert."

Damit scheint Platen seine Ansicht über Kotzebue endgültig fixiert zu haben. Er spricht späterhin kein Urteil mehr über ihn aus, höchstens in verächtlichen Vergleichen (s. Notiz über Oehlenschläger, S. 124).

Anspielungen auf Kotzebues Person und Werke finden sich in den Litteraturkomödien genug; doch gehen sie zumeist ins Allgemeine (es gibt keine Detailparodie wie über die Dichter des Schicksalsdramas).

Das einzige Mal, wo Platen sich des ironischen Mitleids bedient, geschieht es gegenüber Kotzebue (in der zweiten Parabase der „Gabel"). Bei dieser Gelegenheit liefert er eine kleine Charakteristik von ihm: Er erwähnt die ungeheure Verbreitung seiner Dramen (II. A., S. 308):

„Auf jeder Bühne fand man ihn, ja fast in jeder Scheune . . . ."

seine Massenproduktion:

„Er schmierte, wie man Stiefel schmiert — vergebt mir diese Trope —
Und war ein Held an Fruchtbarkeit, wie Calderon und Lope."

Ferner tadelt er, wie schon im Tagebuch, seinen schlechten Stil und die Plattheit und Gemeinheit seiner Motive (S. 309). Von den Anspielungen auf seine Werke seien genannt:

Kleinstädter, I. A., 9. Sz.

„Eh' ihr euch's verseht, knöpft er den Überrock auf, da habt ihr den Stern.

Oedipus, V. A., S. 404:

„Muss ich zeigen dir, aufknöpfend meinen Überrock, den Ordensstern,
Wie die Fürsten thun in Kotzebues Komödien?"

Die „Indianer in England" und die „Negersklaven" veranlaßten vielleicht die Klage des Mopsus. III. A., S. 311:

„Aber das Theater selber, ist es zur Türkei geworden?
Denn, wo sonst Heroen schritten, tummeln sich Barbarenhorden?"

Clauren kommt weniger zur Geltung. Platen weist nur hin auf seine Beliebtheit beim Publikum, das sich durch sie ein Armutszeugnis ausstellt: Clauren hat den Vorzug vor Goethe und Jean Paul wegen seinen Salbadereien (Gabel, IV. A., S. 337); das „Publikum“ im „Oedipus“ trägt im Busentäschchen seine „Mimili“ (II. A., S. 349).

Im Gegensatz zu Kotzebue erfährt Raupach im Tagebuch keine ungünstige Kritik. Doch fallen die bezüglichen Bemerkungen in eine frühe Zeit (sämtlich ins Jahr 1815); auch handelt es sich nur um ein einziges Gedicht. Dieses aber hat so sehr Platens Wohlgefallen erregt, daß er es gegen eine strenge Kritik verteidigt. (Tgb. I. S. 345.) In den Satiren wird Raupachs dramatische Vielschreiberei nicht höher gestellt als die Kotzebues. Platen nennt ihn Perückenverfertiger, weil er fremde Gedanken zusammenflechte; (Gabel, III. S. 310), sein Name wird verdreht in Raupel; am schärfsten trifft ihn der Tadel im vierten Akt des „Oedipus“, S. 388 ff.[1])

Noch verächtlicher als die Vorgenannten wird Friedrich Kind behandelt. Die Satire auf ihn hat Ähnlichkeit mit der auf Heine, weil hier ebenfalls illoyale Mittel zur Anwendung kommen. Platen verspottet den Namen Kinds, indem er ihm einen Kindeskind zur Seite stellt, und macht sich über die Statur des Dichters lustig (Däumling: Oedip. I. A., S. 376, Pygmäenkorporal: V. A., S. 400). Indes fehlen doch nicht sachliche Bemerkungen. Platen nennt Kinds Poesien einen „wasserreichen Strom, den keiner bis ans Ende schwimmt“ (III. A., S. 376) und tadelt seine schlechte Metrik (Daktylus „Holzklotzpflock“ III. A., S. 379).

Natürlich begnügte sich Platen nicht mit Angriffen auf einzelne Personen, er überschüttet auch die Gesamtheit der schlechten Poeten mit Spott und Tadel. In erster Linie boten ihm die Parabasen Gelegenheit dazu, aber auch innerhalb der Handlung sind derartige Ausfälle zahlreich. Vor allem ist hier zu nennen der Vortrag des Tiresias (Oedip. IV. A., S. 388—91). Auf Details brauche ich übrigens nicht einzugehen, da die Vorwürfe allgemein gehalten sind und sich deshalb mehrfach inhaltlich decken. Sie betreffen die Formlosigkeit in Sprache und Metrik, den Mangel an Gehalt und an Empfindung,

[1]) Eingehende Besprechung der Parodie auf Raupach siehe in den Anmerkungen der Ausgaben Wolffs und Redlichs.

den Appell an die niedrigen Instinkte des Volkes und den daraus entspringenden schlechten Einfluß, die Unselbständigkeit, d. h. die geistlose Nachahmung der großen Dichter:

Gabel, II. A., S. 309:

„Weil er geborgt ein Trauerspiel aus zehen Trauerspielen."

Besonders ärgert sich aber Platen über die große Masse der schlechten Dichtungen: Leute jeden Alters und Standes beteiligen sich an der litterarischen Produktion.

Oedipus IV. A., S. 388:

„Die Greise kamen selbst, die altersschwachen;
Es rissen sich die Säuglinge vom Busen
Der Mütter ab und saugten an den Musen."

Dann offenbaren auch die einzelnen Versemacher eine unheimliche Fruchtbarkeit.

Oedipus IV. A., S. 389:

„Und aus der Tasche guckte leider allen
Ein schwerer Band von Poesien, ein feister.
Man hörte nichts als lauter Verse knallen
Und alle rochen nach Papier und Kleister."

Recht drastisch sind die Abhilfsmittel, die Platen im Scherz vorschlägt: Verwandlung der Dichterlinge in Tiere (Oedip. V. A., S. 390—91) oder gar ihre gänzliche Beseitigung durch Rattengift (Parabase der Sphinx, III. A. S. 383).

Die in Deutschland herrschende Kritik gewinnt ebensowenig wie die schlechte Poesie Platens Beifall. Von einzelnen Männern ist insbesondere Böttiger genannt ob seiner Lobsucht: [1])

Oedipus, IV. A., S. 390:

„Glaubt ihr, ich könne . . . .
. . . . Mittelmässiges zum Himmel heben?
Glaubt ihr, ich sei der Böttiger von Theben?"

Empörend sei das ungerechte Verfahren der Kritik.

Oedipus, V. A., S. 401:

„ . . . . Verrücktes wird
Gemütlich tief, Gedankenloses klar genannt
Und Plattes höchst natürlich . . . . . ."

---

[1]) Sie wird auch von Tieck im „Gestiefelten Kater" ergötzlich verspottet.

Dafür werden tüchtige Leistungen in hämischer Weise heruntergemacht durch den Tadel an Einzelheiten. Von dem wahren Wesen der Kunst haben diese Recensenten natürlich keine Ahnung und vollends begreifen sie nicht, daß die Eigenart eines jeden Dichters berücksichtigt werden soll.

Oedipus III. A., S. 382:

„Ihr möchtet von der Henne Milch, ein Ei gewinnen von der Kuh . . . .“

Oedipus, V. A., S. 401:

„ . . . . freilich ganz
Unmöglich ist es, Calderon und Aeschylos,
Molière und Aristophanes zugleich zu sein.“

Indes verleugnet unser Dichter doch nicht sein Gerechtigkeitsgefühl. Er fügt ausdrücklich hinzu, daß es auch scharfsinnige Richter gibt und nennt uns mehrere Urteile:

Oedipus. I. A., S. 348:

„Ich las entzückt sein Trauerspiel Cardenio,
Die größte, mehr als ekelhafte Metzelung . . . .
. . . . denn so charakterisieren's uns die Kritiker.“

Oedipus, I. A, S. 351, sagt das „Publikum“ ironisch:

„Denn völlig grundlos sagen uns die Kritiker,
Die tragische Kunst vertrüge nichts Dämonisches
Und blos der Leidenschaften reine Menschlichkeit!“

Offenbart sich schon in der Polemik gegen schlechte Dichter und Kritiker tiefe Entrüstung, so sind die Auslassungen gegen das Theater und seine Vorsteher noch schärfer, was bei den bittern Erfahrungen Platens allerdings begreiflich ist. (Von seinen Dramen ist bekanntlich nur „Treue um Treue“ aufgeführt worden. Platen beschreibt uns seinen Triumph weitläufig im Tgb. II., S. 757—61; sonst erfuhr er bei den Theaterintendanturen stets Abweisung.) Ähnlich wie den Kritikern hält er den Theaterleitungen Ungerechtigkeiten, ja geradezu bewußte Bevorzugung des Schlechten vor.

Gabel, I. A., S. 296:

„Doch sie wissen, daß in Deutschland, wo nur Gänse werden fett,
Nichts die Bretter darf betreten, was nicht hat vorm Kopf ein Brett.“

Gabel, III. A., S. 311:

„Freilich Intendanten machen sich das Schlechteste zu nutze.“

Spott erntet der Intendant des Berliner Theaters mit seinen Bemühungen, das historische Kostüm streng zu bewahren: [1])

Oedipus, I. A., S. 353:

„. . . . Wie breit der Latz
Am kurzen Galahosenpaar des Oedipus
Gewesen ist, bleibt unentschieden; dieserhalb
Wies auch Berlin das Stück zurück . . . .“

Wie hoch die Theater künstlerische Leistungen anschlagen, deutet folgende beißende Bemerkung an:

Oedipus, V. A., S. 400:

„. . . . Welch himmlischer
Theaterschneider!“ „Allerdings; doch ist er auch
Weit besser, Freund, als blosse Dichter honoriert . . . .“

Schließlich bekommt auch das Publikum derbe Lektionen. Wiederholt ist es in wenig schmeichelhafter Weise personifiziert („Publikum“ und „Jokaste“ im Oedipus, oder es heißt „das alte Hökerweib, entblößt von Zähnen“, Gabel, III. A., S. 311). Das Publikum besitzt die Fehler der Kritiker und Theaterintendanten in erhöhtem Maße. Es bevorzugt das Schlechte:

Gabel, V. A., S. 337:

„. . . . Drum liest sie (die Philisternatur) nur dich,
Statt Goethe und statt Jean Paul, salbadernder Clauren.“

Am wenigsten zu verzeihen ist aber seine Unselbständigkeit in litterarischen Dingen. Es nimmt ohne Weiteres hin, was seine Lieblingsdichter schreiben und was ihm die Kritiker als gut anpreisen:

Oedipus, V. A., S. 401. Publikum:

„. . . . . Ich glaubte sonst,
Daß alles, was ein Recensent abdrucken läßt,
Buchstäblich wahr sei . . . .“

Eine zusammenhängende Charakteristik des deutschen Durchschnittsmenschen liefert der Monolog Damons:

Gabel, V. A., S. 337 ff.:

„Denn zu Haus ist dort die Philisternatur . . . .“

---

[1]) Über diesen Intendanten (Graf Brühl) s. die bezügliche Anmerkung in der Ausgabe Wolffs.

Platen wendet sich übrigens nicht stets an die Gesamtheit der deutschen Leser, einzelne Städte wie Berlin, Dresden. Leipzig, Göttingen erfahren besondern Tadel. Berlin gegenüber verfuhr der Dichter manchmal zu streng und fühlte sich dann selber veranlaßt, einzulenken:

Gabel, IV. A., S. 330:

„Dort (Berlin) lehre man uns, wie man
Sprache verdirbt, mit Schrauben sie foltert und radbricht!
Was geschmacklos ist, manieriert und gesucht, das ging
vom *süssen* Berlin aus.
Doch werd' auch diese soldatische Stadt durch Lob und Gesänge verherrlicht,
Denn des Volks Aufschwung in heroischer Zeit, er ging vom *grossen* Berlin
aus."

Im Gegensatz zu seinen Landsleuten stellt Platen etwas zu optimistisch die gebildeten Griechen, die ihre großen Männer würdigten, sie schon zu ihren Lebzeiten ehrten, und namentlich ihre eigentümlichen Fähigkeiten zu erkennen wußten. (Oedip. III. A., S. 382.) Doch auch am eigenen Volk will er nicht verzweifeln. Mag auch, so erklärt er, das gegenwärtige Geschlecht verdorben sein, es bleibt ihm die Hoffnung auf die künftige Zeit. Die Nachkommen werden das gesunde Urteil der Alten wieder erlangen und zur Einsicht kommen, welchen Schatz sie an ihren großen Dichtern besitzen.

§ 6. Positive Belehrung und Citate aus andern Dichtern

Neben der negativen Kritik nehmen die positiven Lehren einen relativ geringen Umfang ein. Sie sind fast ganz auf die Parabasen beschränkt (außerdem gehören dazu die Sphinxepisode und andere kleinere Szenen); hier haben sie noch den Raum zu teilen mit den vorhin besprochenen Strafreden. Sie sind durchweg von gediegenem Gehalt und zeichnen sich trotz ihrer poetischen Einkleidung durch Klarheit und Eindringlichkeit aus. Im Großen und Ganzen kommt Platen auf die Grundsätze seiner „Aphorismen" zurück; ich will das Wichtigste davon mitteilen:

§ 1. Um gründlich Ordnung in dem Chaos der deutschen Litteratur zu schaffen, fordert Platen die Einsetzung eines Richter-

kollegiums, das über die Zulassung eines Werkes zur Aufführung entscheiden soll. Ähnlich im Oedipus, III. A., S. 383:

„O stünde doch im Lande Teuts ein Solon auf und sagte dreist:
Nie schreibe mehr ein Trauerspiel, wer ganz versimpelt ist
an Geist . . ."

Oedipus, V. A., S. 401:

„ . . . . Ja ich wünschte selbst, dass einer käme . . . ."

§ 2. Dem Künstler dürfen über die Auswahl des Stoffes keine Vorschriften gemacht werden. Das Produkt ist nach seiner Eigenart zu beurteilen.

Gabel, V. A., S. 342:

„Was jedem geziemt, das üb' er getrost, mit dem Seinen bescheide
sich jeder . . . ."

§ 3. Als vollendeter Formkünstler stellt Platen die Grundforderung auf: Höchste Vollendung der Form. Auf dieses Moment kommt er in allen Parabasen zurück, dann namentlich auch in der Szene, wo die Sphinx auftritt. Nicht mit Unrecht weist er darauf hin, daß schlechte Metrik nur zu leicht mit schlechtem Gehalt verbunden werde (Oedip., III. A., S. 381). Zu streng ist aber wohl die Forderung: „Ein ganz in Prosa . . . . geschriebenes Drama müßte zurückgewiesen werden, auch wenn es Genie verriete". [1]) (R III., S. 242—43).

§ 6. „Freiheit ist das Element der Kunst." Der Dichter darf durch keine weltlichen Rücksichten gehemmt sein und soll stets ungescheut die Wahrheit sagen dürfen. Dieser Gedanke der poetischen Freiheit ist namentlich sehr schön ausgeführt in der dritten Parabase der „Gabel" (S. 320 in den zwei ersten Ottaverimen).

§ 9. Religion, Kunst und Wissenschaft stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die Kunst darf niemals Dienerin der beiden andern Disziplinen sein.

Gabel, V. A., S. 342:

„Wir schelten es nicht, will einer die Welt und
die weltlichen Dinge verpönen,
Doch wer anschaut die Gebilde der Kunst, geh unter
im Reiche des Schönen!"

[1]) Hier hat Platen unzweifelhaft Kotzebue und die andern Modepoeten im Auge. Aber dann würden wir auch Dramen wie den „Götz" und die „Räuber" verlieren!

§ 11. „Das Genie ist angeboren." Aber auch der begabte Dichter hat die Verpflichtung, rastlos und angestrengt an seiner Ausbildung zu arbeiten.

Gabel, I. A., S. 297:

„Zwar Geburt verleiht Talente, rühmt ihr euch, so sei es — ja —
Doch der Kunst gehört das Leben, sie zu lernen, seid ihr da!"

Endlich seien hier noch die Verse der zweiten Parabase der „Gabel" (S. 309) genannt, die das Wesen des poetischen Talentes knapp und deutlich definieren:

„Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung."

Diese theoretischen Erörterungen werden unterstützt durch Hinweise auf die wahrhaft großen Dichter, insbesondere die deutschen Klassiker. Platen stellt sie stets den schlechten Poeten gegenüber, um die Erbärmlichkeit dieser Epigonen in ein möglichst grelles Licht zu setzen.

Am meisten erregen Platens Bewunderung Calderon, Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller.

Platen las Calderon schon früh, ohne zunächst großes Gefallen an ihm zu finden (s. Tgb. II, S. 116; 140; 167; 188 u. s. f.); erst in den Jahren 1820—22 ändert sich sein Urteil und er lernt ihn mehr schätzen, ohne ihn indes Shakespeare und Schiller gleichzustellen. Metrisch hat Calderon direkt und indirekt (durch Vermittlung der Romantiker) großen Einfluß auf Platen gehabt (vergl. § 3: Glossen und Redondilien). In den Litteraturkomödien kommen keine Citate aus Calderons Werken vor, dagegen ist der Name des Dichters mehrfach genannt (Gabel, II. A., S. 308, Oedipus II. A., 357, V. A., S. 401) als eines tüchtigen Dramatikers, der dem deutschen Publikum leider zu wenig bekannt sei.

Im Gegensatz zu Calderon gelang es Shakespeare, gleich von Anfang an Platen zu imponieren. Vor allem erregt die vorzügliche Ausbildung der Charaktere die Bewunderung unseres Dichters. Am besten gefielen ihm „Richard III." und der „Kaufmann von Venedig" (Tgb. I, S. 665, 14. Okt. 1816 und Tgb. II, S. 200, 29. Jan. 1819).

Doch hält ihn das nicht ab, an Shakespeares Dramen manches auszusetzen. Den zweiten und dritten Teil des „Heinrich VI.“ findet er unbedeutend; nur als Vorläufer „Richards III.“ sind sie ihm gut genug. In „Richard III.“ scheint ihm die Klageszene der Frauen (IV. A., 4. Sz.) schwach. (Tgb. I, S. 666, Mitte Oktober 1816). Im „Hamlet“ findet er es unbegreiflich, daß der Geist so vielen Personen verborgen bleibt, und selbst die Königin ihn nicht sieht (Tgb. I, S. 654, Sept. 1816). Doch spielt dieser Tadel nur eine untergeordnete Rolle. Mit zunehmendem Alter steigert sich die Bewunderung Platens für den englischen Dichter und er liest bald nichts so gern wie seine Werke.

In den Litteraturkomödien ist er einläßlicher besprochen als Calderon. Eine ehrenvolle Erwähnung des Dichters mit Charakterschilderung liegt vor im Monolog Damons (Gabel, IV. A., S. 325). Im Oedipus hat er für die Parodie auf Immermann Bedeutung, da dieser sich als Nachahmer Shakespeares hinstellt (Oedip. I. A., S. 347 und V. A., S. 410). Das einzige Citat aus seinen Werken:

Gabel, II. A., S. 305:

„Zu beweisen der Welt, was Hamlet sagt, daß Helden
geknetеter Lehm sind“

ist den Worten des Totengräbers im „Hamlet“ entnommen. V. A., 1. Sz.

Platens Urteile über Lessing bieten nichts Bemerkenswertes, da sie sich ganz der allgemeinen Auffassung anschliessen. Auch in den Augen Platens ist er der größte Kunstrichter (Tgb. I, S. 76). Er bewundert die Gedankentiefe des „Nathan“, verurteilt aber die dramatische Form (I, S. 853). In den Litteraturkomödien ist er nur an einer Stelle genannt (Oedip. V. A., S. 403).

Häufiger sind erwähnt Goethe und Schiller.

Wie es in der Jugend meist geschieht, bevorzugt Platen zunächst Schiller (Tgb. I, S. 116, Juni 1814); wenn sich auch später die relative Wertschätzung zu Gunsten Goethes verschiebt, so bleibt doch Platen zeitlebens ein Bewunderer Schillers. Überglücklich ist er, als ihm ein Freund, der am Sterbelager des berühmten Dichters stand, einige Haare des Toten übermittelt. Doch hielt ihn diese Begeisterung nicht ab, manches zu tadeln. Die dramatische Form scheint ihm nicht passend für die „Jungfrau von Orleans“ (Tgb. I, S. 749). Die Zusammensetzung mancher Werke tritt seiner Ansicht

nach zu deutlich hervor (Tgb. II, S. 369); hie und da entdeckt er Vershärten. Aber in den meisten Bemerkungen tritt die größte Verehrung zu Tage; nachdrücklich nimmt er sein Ideal in Schutz gegen eine verletzende französische Kritik der „Maria Stuart" (Tgb. I, S. 649, Aug. 1815). Außer in den Litteraturkomödien ist Schiller von Platen besprochen in einem Epigramm (R. I., S. 283), in dem er nicht mit Unrecht die allzuvielen Liebschaften der Schiller'schen Dramen tadelt. Aus den Litteraturkomödien sind folgende Citate zu nennen:

Gabel, II. A., S. 300: Aus „Kastraten und Männer" (s. Schillers Werke in der Ausgabe Hempel, I. Bd., S. 115).

Scherzhafte oder nur zufällige Reminiscenz liegt vielleicht vor in:

Gabel, II. A., S. 301:

„. . . . morde nicht den süßen Schlaf!"

aus „Wallensteins Tod", V. A., 7. Auftr. S. 239:

„Mordet nicht den heil'gen Schlaf!"

andere kürzere Erwähnungen aus Schillers Werken:

Gabel, II. A., S. 305:

Und der Schiller'sche Held, der ermordete, geht jetzt
über die Bretter als Yngurd."

Es ist natürlich „Wallenstein" gemeint, den Müllner im „Yngurd" nachzuahmen suchte. Der bloße Name Schillers als eines nachahmenswerten Dichters ist genannt Gabel I. A., S. 296; II. A., S. 309. Oedipus, I. A., S. 353.

Nicht so konsequent ist Platens Verhalten gegen Goethe. Bald nachdem er Goethe für den größern der beiden Weimarer Klassiker erkannt, kommt er in seinem Urteil auf die sonderbarsten Abwege. Friedrich von Heyden erscheint ihm als der beste Dichter, seine „Renata" wird überschwänglich gelobt und hoch über die Werke Goethes und Shakespeares gestellt (Tgb. II, S. 347, 24. Dez. 1819). Doch hielt diese Verirrung nicht lange an. Von Heyden ist nach 1820 nicht mehr die Rede. Platen wird bald ein warmer Verteidiger Goethes. Besonders studiert er „Die natürliche Tochter" und den „Tasso". Über das letztgenannte Drama gibt er eine eingehende Kritik im Tgb. I, S. 506, 25. April 1816.

Er suchte dann auch die persönliche Bekanntschaft des großen Mannes [1]) und sandte ihm seine Ghaselen, die von Goethe in der Zeitschrift „Kunst und Altertum“ eine günstige Beurteilung erfuhren. Im Oktober 1821 hatte er das Glück, Goethe sprechen zu können (Tgb. II, S. 493—94).

Platen hat Goethe mehrfach in Gedichten gefeiert, so in „An Goethe“ (März 1822, R. I. S. 206) und in einer zweiten Widmung „An Goethe“ (Okt. 1822, R. I. S. 523); dieses zweite Gedicht ist auch wegen der Glossenform bemerkenswert. Außerdem ist noch zu nennen der „Prolog an Goethe“ (1822, 19.—22. Oktober, R. I. S. 64—67). In den Litteraturkomödien wird er häufig citiert: Gabel, II. A., S. 309; IV. A., S. 328; IV. A., S. 331; V. A., S. 337.

Außer diesen großen Dichtern sind in den Satiren in lobendem Sinne genannt: Gellert, Gabel, V. A., S. 334 (die Stelle nimmt Bezug auf die Erzählung „Der arme Greis“, Kürschners D. N. L. 43, 1, S. 126), die Schwabendichter, Peter Uz (Gabel, IV. A., S. 329).

§ 7. Anspielungen auf nichtlitterarische Gebiete.

Außer der Litteratur berührt die Satire Platens auch Politik, Geschichte, Philosophie, Pädagogik, die Wissenschaften im Allgemeinen, Kirchen-, Kunst- und Kulturgeschichte, griechische, jüdische und christliche Mythologie. Ihre Beziehungen sind somit sehr vielseitig. Doch kommt Platen selten über bloße Andeutungen hinaus, sodaß die beiden Dramen nicht als kulturgeschichtliche Quelle dienen können, wie dies bei ihren Vorbildern, den aristophanischen Komödien der Fall ist.

Der Ausdehnung nach nimmt die politische Satire in den Litteraturkomödien den zweiten Rang ein. Daß sie nicht noch mehr zur Geltung gekommen, entschuldigt Platen mehrfach, z. B.:

Gabel. IV. A., S. 332:

„Wie es steht in deutschen Landen, frage man Poeten nicht!
Einem spätern Meister überläßt er die berühmte That,
Volk und Mächtige zu geißeln, ein gefürchtet Haupt im Staat.“

[1]) S. Schriften der Goethegesellschaft, Bd. XIV, S. 259 ff., 375 ff.

Verhält sich Platen litterarisch konservativ, weil er stets Rückkehr zu den Alten predigt, so zeigt er sich politisch als entschiedener Anhänger des Fortschritts, und die kühnen Äußerungen, die er über die herrschende Reaktion und Autokratie wagt, machen seinem Mut alle Ehre. Vor allem haben wir wiederum eine Art persönlicher Parodie zu konstatieren, indem Lajus den Typus eines gewaltthätigen und zugleich bornierten Tyrannen darstellt. (Bekanntlich begnügte sich Tieck damit, die deutschen Kleinfürsten in der Gestalt des Königs im „Gestiefelten Kater“ zu parodieren, s. § 3). Platen hatte hier wohl die Duodezfürsten Deutschlands im Auge. Lajus beherrscht nur ein kleines Gebiet und kann es nicht begreifen, daß man ihm außerhalb der Grenzen nicht so kriecherisch begegnet, wie zu Hause [1]).

Oedipus, III. A., S. 374:

„Ueberall zu wenig Ehrfurcht zeigt man mir und Devotion.“

Menschenleben haben keinen Wert für ihn (II. A., S. 363). In alles regiert er hinein (Schlafgemachsmandat, II. A., S. 357) und betont auch sonst bei jedem Anlaß seine Selbstherrlichkeit.

II. A., S. 363:

„ . . . .Mein Unterthan soll pflügen, zahlen und zugleich
In Devotion vor mir vergehn; dadurch allein besteht das Reich.“

Als Gegensatz hat Platen in der Person des Oedipus einen König geschaffen, der es aufrichtig meint mit seinen Unterthanen und Anhänger der konstitutionellen Regierungsform ist:

IV. A., S. 388:

„Drum hab' ich hier zusammen Euch geladen,
Um ratzuschlagen, Männervolk und Greise . . .
. . . Wir Monarchen um so mehr bedürfen
Des guten Rats bei Planen und Entwürfen.“

Platen blieb aber nicht bei solchen allgemeinen Betrachtungen stehen. Er nimmt auf wirkliche Personen und Verhältnisse Bezug und schreckt nicht davor zurück, auch Namen zu gebrauchen. Von

---

[1]) Derber spottet Tieck über den geringen Umfang dieser Fürstentümer und die Aengstlichkeit, mit der die Herrscher ihre Rechte wahren. („Gestiefelter Kater“ u. a. a. O.)

dem gefürchteten Metternich spricht er allerdings sehr vorsichtig (Gabel, IV. A., S. 329). Schlimmer kommt der verhaßte preußische Untersuchungsrichter Kamptz weg, das „Demagogenriechernashornangesicht“ (Gabel. V. A., S. 333). Die „Griechenschädel aus Morea“ (Gabel, I. A., S. 290 und 291) enthalten eine schwere Anklage gegen Oesterreichs doktrinäre Politik.[1]) Platen kommt noch mehrfach auf diese Idee zurück (Gabel I. A., S. 295 und IV. A., S. 329). Ironie spricht aus dem Titel „legitimer Volkstyrann“ (Oedipus, I. A., S. 353), unverhohlene Entrüstung dagegen aus den beiden Träumen des Lajus (III. A., S. 370). Ist auch kein Name genannt, so lassen sich doch unter „dem Volk in Charons Nachen“ die unglücklichen Spanier denken, die so todesmutig für Land und König gekämpft, um dann von dem zurückkehrenden Ferdinand geknechtet zu werden. Der Vatermörder ist der russische Kaiser Alexander, den man der Teilnahme an der Verschwörung gegen seinen Vater beschuldigte. Endlich verspottet er die Friedensfreunde jener Zeit und ihr Haupt, die Baronin von Krüdener, mit den „frommen Schäflein im Sarmatenland“ (Oedip. IV. A., S. 384).

Nicht zu verwundern ist es, wenn sich Platen bei seiner Opposition gegen die deutschen Reaktionäre zu ihrem alten Gegner Napoleon hingezogen fühlt. Freilich ist er nicht von jeher ein Verehrer des „großen Korsen“ gewesen. Zur Zeit der Befreiungskriege bilden seine Bemerkungen im Tagebuch lediglich ein Echo der in Deutschland herrschenden Stimmung, Napoleon gilt für einen blutdürstigen Tyrannen, einen Henker der Völker, dem weder Wort noch Sitte heilig sind (Tgb. I, S. 91, Febr. 1814). Aus dieser Zeit stammt auch sein Gedicht „Bei der Nachricht von Bonapartes Einzug in Paris 1814“, worin Napoleon Schänder, Mörder, blutiger Tiger genannt wird (R. I., S. 468).

Aber diese haßerfüllte Stimmung schlägt schon in den ersten Jahren nach den Befreiungskriegen um. Bei der Lektüre des „Manuscrit venu de St. Helene“ bemerkt er:

Tgb. II, S. 28, 11. März 1818: „Es ist, wenn nicht von Napoleons Hand, doch unter seiner Aufsicht geschrieben, denn kein Fremder konnte einen solchen Geist in seiner ganzen Größe

[1]) Vgl. R. F. Arnold, Der deutsche Philhellenismus: Euphorion 2. Ergänzungsheft, S. 180.

und Lebendigkeit auffassen. Die Energie und Kürze des Stils entspricht der treffenden Originalität der Ideen. Selbst die Verbrechen sind auf großartige Weise entschuldigt:

> Nichts war gemein in seines Schicksals Wegen,
> Noch in den Furchen seiner Hand."
>
> Citat aus „Wallensteins Tod".

Hatte er noch 1815 ein Schmähgedicht auf Napoleon geschrieben, so läßt er nun Lobpreisungen folgen. Eine alkäische Ode, die Napoleon als Volksbefreier hinstellte, war selbst den nachsichtigen Freunden Platens zu viel; sie wurde nicht veröffentlicht. Dafür kennen wir eine Ballade (vom 26. Juni 1818) „Colombos Geist"; der Entdecker Amerikas tröstet den entthronten Kaiser während seiner Fahrt nach St. Helena (R. I., S. 3—5).

In den Litteraturkomödien ist nur einmal auf Napoleon hingewiesen:

Gabel, IV. A., S. 330:

> „Hier find' ich nur noch Sankt Helenas Strand.
> . . . . Und feierlich klingt's, wenn die Flut aufrauscht
> wie homerische Heldengesänge."

Bei dieser Gelegenheit sei es mir gestattet, auch die „politische Wochenstube" von Prutz (1845) in den Rahmen meiner Untersuchung zu ziehen. Sie ist ganz im Geist und Stil Platens gehalten, widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf und hat die ausgesprochene Absicht, zu der litterarischen Satire Platens die Ergänzung nach der politischen Seite zu liefern. Sie zeigt Witz und Formgewandtheit, kommt aber darin ihrem Vorbild allerdings nicht gleich.

Der technische Grundgedanke ist (ähnlich wie im Rahmenspiel des „Oedipus") ein Rededuell: die falsche Germania, die Vertreterin des Frankfurter Bundestages, und die echte Germania, die Vertreterin des deutschen Volkes, geraten in einer gewaltigen Redeschlacht aneinander, aus der schließlich die bis dahin arg verhöhnte echte Germania als Siegerin hervorgeht, während die falsche zerplatzt. In der Technik ist die „Wochenstube" darin der „Gabel" ähnlich, daß auch sie Parabasen nach jedem Akt aufweist. Namentlich aber führt hier ein dem Juden Schmuhl verwandter Charakter

„Schlaukopf“ das Intriguenspiel mit großer Verschlagenheit durch, wird aber gleich seinem Vorgänger um die Früchte seines eifrigen Strebens betrogen. Eine vorzügliche Figur ist auch der Doktor, der mit seiner Servilität nach oben und dem Hochmut gegen seinen Untergebenen den deutschen Philister repräsentiert. Kilian vertritt wohl den Bauernstand. Recht komisch ist die Szene des Einzugs der falschen Germania und das gegenseitige Auflauern bei Beginn des letzten Aktes. Aristophanes ist, soweit ich dies beurteilen kann, von Prutz besser nachgeahmt, als von Platen, da namentlich romantische Zuthaten fehlen.

Zu einer einläßlichen Betrachtung der „Wochenstube“ ist hier nicht Raum; sie muß einer besondern Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier kommt die Komödie nur wegen ihrer Verwandtschaft mit den Dramen Platens in Betracht.

Doch kehren wir nunmehr zu Platen zurück!

Auf die politische Satire folgt dem Umfang nach die philosophische; sie ist aber so ziemlich mißlungen. Platen besaß trotz seiner großen Belesenheit keine gründliche, philosophische Bildung; und zeitlebens brachte er es in dieser Disziplin nicht über Unselbständigkeit und Oberflächlichkeit hinaus. Einen unheilvollen Einfluß gewann der Philosoph J. J. Wagner über ihn, da er sich auch dessen falsche litterarischen Urteile aneignete [1]). Später überließ er sich der Leitung Schellings, der bald in ein vertrautes Verhältnis zu ihm trat, ohne daß aber Platen tiefer in sein System eingedrungen wäre. Schellings Einwirkung ist die Polemik gegen Hegel zuzuschreiben, die den Kernpunkt der philosophischen Satire bildet.

Wegen der strengen Ausbildung der Denkgesetze und der vielen Formeln gibt Platen der Hegel'schen Philosophie den Spitznamen Scholastik. Vor allem führt der Jude Schmuhl solche Reden im Munde.

An philosophischen Phrasen sind zu nennen:

---

[1]) Platens sonderbares Urteil über Friedrich von Heyden ist allerdings nicht direkt Wagner zuzuschreiben. Vielmehr bot gerade das abschätzige Urteil, das Wagner über die „Renata“ Heydens fällte, den Anlaß zur Entfremdung zwischen ihm und seinem Schüler (s. Tgb. II, S. 372).

Gabel, I. A., S. 289:

Phyllis: „Durch Ideenverbindungen,
Die oft Verschiedenartiges aneinanderreih'n".

Gabel I. A., S. 290:

Schmuhl: „Sei er nicht so grob, erheb' er seine Seele zum Begriff!"

Gabel I. A., S. 291:

Damon: „Ward der Pfanne kein genetisch höherer Beruf beschert,
Als nur Brei darin zu kochen, ist sie kaum des Stehlens wert!"

Gabel IV. A., S. 330:

Schmuhl: „Und gesellt ist ihr in Geschwisterlichkeit feigherzige,
feile Scholastik."

Oedipus, V. A., S. 404:

Nimmermann: „Die Schüler Hegels bieten dir spitzfindiglich die Spitze dar."

Außer der Hegel'schen Philosophie [1]) als solchen werden auch einzelne Philosophen parodiert:

Gabel, II. A., S. 299:

Mopsus: „. . . . . . Ja, was wär's
Mit unsern Wäscherfrau'n, sowohl natürlichen
Als auch metaphysischen Wäscherfrau'n, wie unser Fries."

Gabel, IV. A., S. 323:

Schmuhl: „So besteig als Passagier den Hinrichs. [2])
Mopsus: „Wen? Was ist's?"
Schmuhl: „Ein Obertollhausüberschnappungsnarrenschiff."
Mopsus: „Wo man den Faust scholastiziert? da fahr' ich nicht."

Oedipus, I. A., S. 354:

Chor: „. . . . Und ein Hinrichs hier,
Und ein Hinrichs dort, ehrfürchtig und still,
Mag schmiegen das Haupt
An die duftigen Zehen des Dichters."

---

[1]) Wolff sieht auch in den „Schwarzkünsten und chemischen Studien" einen Hieb auf die Hegel'sche Schule. Doch könnte hier ebensogut Parodie auf J. J. Wagner oder auf die Romantiker und die Naturphilosophie vorliegen.

[2]) Man vergl. Tgb. II, S. 252, 15. Juni 1822: „Es werden hier Vorlesungen über dies Gedicht (den Faust) von Hinrichs gehalten, aber freilich abstrakt genug und im Geiste der Hegel'schen Systemerei."

Ähnlich wie in der litterarischen Satire bringt Platen neben Parodien auch ernstgemeinte Citate.

Gabel, III. A., S. 316:

Salome: „. . . . wir führen den Judenkalender,
Seitdem durch Geist uns Geister bestach
der berüchtigte Jude Spinoza.“

Gabel, II. A., S. 298:

Mopsus: „Sei weniger fruchtbar, oder ich sende deine Brut
Ins Findelhaus, wie Rousseau, jener Erzieher, that
Mit seines Weibs Emilen und Emilien“.

In der Satire auf die Pädagogik ist es namentlich die Überbürdung der Jugend mit unverdaulichen Dingen, dann auch die pedantische, nutzlose Lehrmethode, die von Platen gebrandmarkt wird.

Gabel, I. A., S. 291:

Sirmio: „Aber die Berliner Phrasen?
Schmuhl: „Sag' ich jungen Leuten her,
Die sie wörtlich wiederholen, weil ihr Hirn gedankenleer:
Manche, denen nichts das Leben lehrte, setzen sich in Kopf,
Sie begriffen Erd' und Himmel, wenn von Worten voll ihr Kropf.“ [1])

Gabel, II. A., S. 304:

Mopsus: „Ja, wächst das Gezücht mir heran, so bedarfs noch
Schulgeld samt A-B-C-Buch,
Und zuletzt noch was, wenn gelehrter sie sind,
man nennt's Cornelius Nepos,
Für die Kinder ein Schreck; wir kannten doch bloß,
da wir selbst jung waren, den Wauwau.“

Gabel, III. A., S. 310:

Phyllis: „Mit den Knaben sodann, was denkt er zu tun?
Will nicht er die zwölf Kernjungen mir als
Karl Wittes [2]) erzieh'n, zu gelehrten Genies? . . .
Und er treibt den Euklid
Mit denen, die just drei Jahr alt sind,
Um die Regel de tri zu ergründen!“

---

[1]) Man vergl. damit die Unterredung des Mephistopheles mit dem Schüler im „Faust“!

[2]) Ueber das Wunderkind Karl Witte vergl. Anmerkung R. II. S. 546.

Oedipus, II. A., S. 357:

Jokaste: „Auch Erziehungsschriften, hoff' ich, hat man reichlich angeschafft?
Erste Hebamme: In der ersten Eile wurden tausend Stück herbeigerafft,
Nebst Philosophien für Kinder, unter andern die von Fries,
Der den deutschen Waisenhäusern diesen grossen
Dienst erwies.“ [1])

Im Zusammenhang mit der verfehlten Pädagogik steht die verknöcherte Wissenschaft, die von pedantischen, oft sogar unwissenden Männern gepflegt wird.

Gabel, I. A., S. 292:

Damon: „Freilich in Kollegien hatten Langeweile wir genug,
Aber sonderlich bei Gottsched . . . .“

Gabel, II. A., S. 295:

Schmuhl: „Zwar Gottsched starb, man bewahrt nur noch in Germanien
seine Perücke;
Doch geht sie von Kopfe zu Kopf alldort, ihr dürfen wir
bringen ein Vivat!“ [2])

Arge Vorwürfe hatte Platen hinzunehmen wegen des ungerechten Angriffs auf Tholuck:

Oedipus, III. A., S. 383:

Sphinx: „Die Flamme schlage hoch empor und mächtig lodernd schwängre sie
Tholucks gelehrte Stubenluft mit einem Hauch von Poesie,
Verwandle vor dem trüben Blick des ganz ascetischen Kumpans
Die ew'gen Fröste von Berlin in einen Frühling Kanaans!“

Die Entschuldigungen Platens im Brief an Bunsen sind doch wohl ungenügend [3]).

Endlich nenne ich noch die spöttische Erwähnung von Gall und Lavater (Oedip. I. A., S. 350), zu deren Physiognomik sich Platen sehr skeptisch verhält (vergl. Tgb. I, S. 10).

Seinen freisinnigen Charakter zeigt Platen auch in seinen heftigen Angriffen auf die Kirche. Von seinen andern Werken sind

[1]) Fries war ein Gegner Schellings. Platen übertreibt hier natürlich mit den „Philosophien für Kinder“. Fries suchte in den Mittelschulen den Unterricht über Moral einzuführen. (Darüber siehe Wolff II, S. 110.)

[2]) Platen denkt hier vielleicht an Goethe: „Dichtung und Wahrheit“, II, 7. Buch, Besuch bei Gottsched.

[3]) Der Brief an Bunsen, 4. März 1830, ist von Redlich in der Anmerkung gegeben. II, S. 550.

hier vor allem zu nennen die Ode auf den Cölibat R. I, S. 462,[1]) „Der Sieg der Gläubigen“ (vollendet 22. Dez. 1817, R. II, S. 3—29) und seine Umarbeitung „Die neuen Propheten“ (Umarbeitung im August 1829); ferner die Parabase[2]) aus dem Jahre 1834 (R. I, S. 87—90), die namentlich die Klöster als Herde der Gottlosigkeit und Dummheit hinstellt. Aus den Litteraturkomödien hebe ich folgende Stellen hervor:

Gabel, I. A., S. 290: „Die Katechismen aus Turin“.

Sirmio: „Von den Katechismen schweig' ich; denn der Glaube gilt für blind,
Und die Pfaffen necke keiner, weil sie unversöhnlich sind!“

Gabel, II. A., S. 299:

Mopsus: „Wo nähme denn die Klerisei zur Fastenzeit
Die Karpfen her?“

Streng geht Platen ins Gericht mit der Heuchelei, die damals, in einem frömmelnden Zeitalter, allgemein verbreitet war:

Oedipus, IV. A., S. 384:

„In Campanien vor die Augen trat mir ein Berliner Christ[3]),
Und ich sah, dass dieser Leute Gott ein blosser Apis ist,
Einen wahren Frommen sah ich, den das Erzgebirg gebar,[4])
Der, was jene tölpisch äffen, wirklich in der Seele war;
Doch wie mancher, der so linkisch itzt den Himmel klimmt hinan,
Thut es, weil gerad' er eines frommen Königs Unterthan!
Wäre noch, wie sonst, ein Freigeist Flügelmann, wie schnell belehrt
Würden jene Gott verleugnen durch ein steifes Rechtsumkehrt!“

---

[1]) Nach dem Vorbild Walters von der Vogelweide (Sagt an, Herr Stock, hat euch der Papst gesendet . .) wird auch der Cölibat als persönliches Wesen angesprochen. Die Stimmung des Platen'schen Gedichtes ist ebenfalls eine sehr erbitterte.

[2]) Diese Parabase ist alleinstehend, die metrische Form ist der anapästische Tetrameter. Sie nimmt mehrfach auf die Litteraturkomödien Bezug.

[3]) Unter dem Berliner Christen vermuten Redlich wie Wolff den Geheimrat Sender, mit dem Platen in Zwiespalt geraten war (siehe Wolff, II. S. 105, Anmerkung 5).

[4]) Ueber die Person dieses Frommen gehen die Ansichten Redlichs und Wolffs auseinander. Redlich nennt den Prof. Gotthilf Herm. v. Schubert, Wolff den Theologen Gündel. Sicheres wird da kaum zu ermitteln sein, doch möchte ich mich für Gündel entscheiden. Platen nennt Schubert voll Hochachtung und rühmt seinen Charakter und seine Kenntnisse, ohne jedoch über seine religiöse Gesinnung zu sprechen (Tgb. II, S. 352, 362 u. s. f.), während ihm an Gündel gerade die Frömmigkeit aufgefallen ist (siehe Briefwechsel mit Fugger u. a.).

Aus der Kirchengeschichte erwähnt Platen Calvin (Oedipus, III. A., S. 383, Parabase der Sphinx). Die Strenge dieses Reformators äußerte sich namentlich im Prozeß gegen den Spanier Michael Served, der wesentlich auf sein Betreiben 1553 als Ketzer in Genf verbrannt wurde.

Einen wesentlich historischen und litteraturgeschichtlichen Gehalt besitzt die letzte Parabase des Oedipus, die von den Zeiten des Arminius ausgehend, das Nibelungenlied, den Untergang der Hohenstaufen [1]), die Reformation, den dreißigjährigen Krieg und die Wiedergeburt der deutschen Litteratur in den Zeiten Klopstocks und Goethes erzählt.

Auch die Kunstgeschichte ist von Platen in den Litteraturkomödien berücksichtigt worden. Dahin gehört der „Tod von Basel" (Gabel, IV. A., S. 324). Gemeint ist jedenfalls der weltberühmte „Totentanz" des jüngern Holbein. Komisch wirkt natürlich die Zusammenstellung mit Müllner.

Auf dem Gebiete der Musik wird auf die „Zauberflöte" von Mozart hingewiesen, Gabel, II. A., S. 300:

Phyllis: „Durch Feu'r und Wasser geh' ich, wie Pamina that".

Ferner ist angespielt auf die französische Operette „Yoko".

Gabel, V. A., S. 333:

Wirt: „Man hat Exempel in der Zeit, dass Affen selbst
Auf Reisen gingen . . . ."

Bemerkenswert sind sodann kulturgeschichtliche Angaben:

Gabel, II. A., S. 304:

Mopsus: „Soll hier ich dafür erkaufen Gerät, Breinapf, Reibeisen, Kaffeezeug,
Und Putz für die Frau, Stecknadeln und Shawls, Tanzschuhe, geflitterten Unsinn?"

Gabel, III. A., S. 316: Vergleich des Höllenrauchs mit der Säule des Dampfboots. (Wenige Jahre zuvor hatte erst der regelmäßige Verkehr mit diesem Fahrzeug in Deutschland begonnen.)

---

[1]) Mit der Geschichte der Hohenstaufen hat sich Platen späterhin (1829) eingehend beschäftigt, als er die berühmte Herrscherfamilie durch ein Epos verherrlichen wollte.

Gabel, IV. A., S. 322:

Mopsus: „Dann war das Weib ein Meisterstück von Gottes Zorn,
Wär' ich in England, hätt' ich lange sie verkauft [1].“

Gabel, IV. A., S. 323, spricht Schmuhl von den reisenden Engländern und ihrer eigentümlichen Krankheit, dem Spleen:

„. . . . Wir machen überall bekannt,
Dass er aus Langerweile jüngst gestorben ist.“

Oedipus, I. A., S. 349:

Chor z. Publikum: „So völlig bartlos, eingezwängt in den neusten Frack,
Mit steifem Halstuch angethan, so dacht' ich mir
Dich nicht . . . .“

In Oedipus, I. A., S. 350 gibt uns die geschraubte Begrüßung Nimmermanns durch das Publikum Aufschluß über die Höflichkeitsformeln.

Reminiszenz aus Platens Reisen in Italien liegt vor in „Oedipus“, IV. A., S. 384:

„In Campanien, wo man auf den platten Dächern drischt das Korn.“

Schließlich haben wir noch einen Blick zu werfen auf die überaus zahlreichen Citate aus der Mythologie und der Legende. Hier steht im Vordergrund die griechische und römische Mythologie:

Gabel, I. A., S. 295:

„Doch wie es dem Midas ergangen,
So ergeht's auch hier und ich fürchte beinah', daß irgend ein Badergeselle
In ein Binsengebüsch an der Elster sanft lispele . . . .“ [2])

Gabel, II. A., S. 302:

„Eh' kehre zurück und verderbe die Welt,
Die titanische Brut, die unendliche Nacht,
Und das uranfängliche Chaos!
O Medea, Du schwebst mir beständig im Geist:
Du erstachst herzhaft dein Schlangengezücht;
Dann schwangst du dich frei in die Wolken empor
Auf drachenbespannter Kalesche!“

---

[1]) Nach der Anmerkung Wolffs (II, S. 59, Anm.) beruhen diese Worte Platens auf einer durchaus irrigen Voraussetzung.

[2]) Erklärung s. Wolff, II. S. 21.

Gabel, II. A., S. 303:

„Hab' ich doch schon, an den Sohlen zumal als Amtsmerkurius Flügel!"

Gabel, V. A., S. 337:

„Nur ein Stich, so spaziert sie noch heute durch
Die elysische Flur — glückseliges Loos!"

Gabel, V. A., S. 338:

„Hat Herkules nicht von dergleichen Getüm
Die gesäuberten Länder befreit einst?"[1])

Beispiele aus der jüdischen Geschichte sind:

Gabel, II. A., S. 302:

„Frau Judith war noch kecker jedoch;
Denn es ging mit ihr Holofernes zu Bett
Und sie hatte den Sack
In Bereitschaft schon für den Kopf des Gemahls."

Oedipus, II. A., S. 359:

„Gottes Langmut gönnt dem armen Sünder oft zur Reue Zeit:
Mög' er senden einen Haifisch, der dich schnappt und wieder speit!"
(Prophet Jonas[2]).

Aus dem neuen Testament ist anstößig die Erwähnung Christi vor Pontius Pilatus[3]) (Oedip. I. A., S. 355); dann werden berührt die Gleichnisse von den sieben thörichten Jungfrauen (Oedip. V. A., S. 409) sowie vom Kameel und dem Reichen (Oedip. I. A., S. 352).

Endlich nenne ich aus der Sagengeschichte des Mittelalters das Nibelungenlied (Oedip. V. Parabase, S. 411), ferner aus der Chronik der Hohenzollern:

---

[1]) Weitere Citate: V. A., S. 340 (Ganymed); Oedip. I. A., S. 347. (Äsop, Paris); Oedip. I. A., S. 350 (Adler Jupiters und Ganymed); Oedip. II. A., S. 361 (Diana und Aktäon); Oedip. II. A., S. 365 (Jupiter und die Ziege); Oedip. II. A., S. 365 (Nymphen); Oedip. III. A., S. 371 (Apollo); Oedip. IV. A., S. 384 (Vertumnus, der Gott des Wechsels der Jahreszeiten und somit auch der herbstl. Fruchtbarkeit); Oedip. IV. A., S. 386 (Pluto); Oedip. IV. A., S. 393 (Lukretia, Artemisia); Oedip. IV. A., S. 400 (Pygmäen, die mit den Kranichen kämpfen); Oedip. V. A., S. 402 (Orpheus); Oedip. V. A., S. 410 (Silens Maulesel).

[2]) Weitere Beispiele: Oedip. V. A., S. 408 (Noah).

[3]) Nicht mit Unrecht hat Heine diese Stelle in seiner Streitschrift (Bäder von Lucca) besonders scharf getadelt.

Gabel, V. A., S. 339:

„Meine Kinder stach ich selbst ab, wie die Gräfin Orlamünde;
Diese lässt als weisse Frau nun ihre Schlüsselbündel kollern,
Wenn ein Fleck sich soll verdunkeln an der Sonne Hohenzollern.“

§ 8. Schlussbemerkungen.

Fassen wir die wichtigsten Resultate der vorliegenden Untersuchung kurz zusammen!

Die „Verhängnisvolle Gabel“ und der „Romantische Oedipus“ sind ihrer Struktur nach ebenso sehr romantisch wie aristophanisch. Rein aristophanisch ist nur das Rahmenspiel des „Oedipus“; in der „Gabel“ hält der romantische Einfluß dem aristophanischen das Gleichgewicht; die Form der Einschachtelung ist durchaus modern und das Zwischenspiel wird fast ganz von der Romantik beherrscht. Größere Bedeutung als die rein antiken Versmaße haben die Mischungen antiker und moderner Elemente; dazu treten aber noch Vers- und Strophenformen modernen, z. T. entschieden romantischen Charakters.

Die Selbstlosigkeit und Reinheit der Absicht Platens ist zwar nicht ohne weiteres zu leugnen, kann aber mehrfach angezweifelt werden; im fünften Akt des „Oedipus“ gesellt sich jedenfalls persönlicher Groll zu den treibenden Motiven.

In der Kunst der Charakterisierung steht Platen allerdings dem Aristophanes nach. Doch weisen Mopsus und Schmuhl individuelle Züge auf; Damon ist vermutlich eine Karikatur Müllners. Der „Romantische Oedipus“ zeigt in der Technik und der Charakteristik einen unleugbaren Fortschritt.

Die Parodie des Schicksaldramas ist bis in die Details sorgfältig durchgeführt; sie beurteilt aber Grillparzer falsch und ist unvollständig, weil sie den Typus des frühreifen Knaben und den des treuen Bedienten nicht berücksichtigt.

Das Zwischenspiel des „Oedipus“ hat die technischen Schwächen des romantischen Dramas treffend nachgeahmt. Die Verurteilung Immermanns ist aber zu streng und die Polemik gegen Heine nicht sachlich.

Die Anspielungen auf die zeitgenössischen, politischen Verhältnisse sind z. T. sehr kühn und widerlegen den Vorwurf, daß Platen aus Mangel an Mut die politische Satire nicht weiter ausgeführt habe.

Die Satire Platens ist außerordentlich vielseitig. Doch kommt er, abgesehen vom litterarischen und politischen Gebiet, über bloße Andeutungen nicht hinaus. Die Satire auf die Philosophie ist als mißlungen zu bezeichnen. Von großem Wert sind dagegen die positiven Regeln über die Dichtkunst.

Quellen und Hilfsmittel.

August Graf von Platens Werke. Herausgegeben von Carl Christian Redlich. Berlin, Gustav Hempel.

Platens Werke. Herausgegeben von G. A. Wolff und V. Schweizer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut.

Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters herausgegeben von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Nachfolger. I. Band 1896, II. Band 1900.

Poetischer und litterarischer Nachlass des Grafen August von Platen. Gesammelt und herausgegeben von Johannes Minckwitz. Leipzig, Verlag der Dyck'schen Buchhandlung 1852.

Platen als Aristophanide, von Christian Muff. „Grenzboten“, Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst. 32. Jahrgang 1873, II. Semester, I. Band, S. 201.

Platens romantische Komödien, ihre Komposition, Quellen und Vorbilder. Inauguraldissertation von Karl Heinze. Marburg 1897.

Platen. Etude biographique et litteraire par Paul Besson, Prof. à la Faculté des lettres de Grenoble. Paris 1894, Ernest Leroux, éditeur.

Sophoclis Tragoediae ex recensione Guilelmi Dindorfii. Editio sexta, quam curavit S. Mekler. Lipsiae MDCCCXCVI.

Aristophanis Comœdias edidit Theodorus Bergk. Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri MDCCCXCVII.

Komödien des Aristophanes, übersetzt von Wieland. Attisches Museum, herausgegeben von C. M. Wieland, Zürich, im Verlag Heinrich Gessners, II. Band, erstes Heft 1797, zweites Heft 1798. Neues attisches Museum, herausgegeben von C. M. Wieland, J. J. Hottinger und F. Jakobs, I. Band, erstes Heft 1806, II. Band, drittes Heft 1808.

Wielands Werke. Hempel'sche Ausgabe, XXXVII. Band.

Aristophanes, von Heinrich Voss. Mit erläuternden Anmerkungen von Heinrich Voss. Braunschweig 1821 und 1823.

Ausgewählte Komödien des Aristophanes, von Theodor Kock, Weidmann'sche Buchhandlung, Berlin 1867.

Des Aristophanes Werke. Uebersetzt von J. G. Droysen. Verlag von Veit & Co., Leipzig 1881.

Die Acharner des Aristophanes, von Woldemar Ribbeck, Leipzig 1864.

Heràkles des Euripides, erklärt von U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Berlin 1889.

Paulys Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung. Herausgegeben von Georg Wissowa. Stuttgart 1895, J. B. Metzler'scher Verlag. III. Halbband: Aristophanes, von Kaibel (S. 971 – 994).

Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Herausgegeben von Iwan von Müller.

I. Band: *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians,* von Wilhelm Christ.

II. Band, Abteilung E.: *Metrik der Griechen und Römer,* bearbeitet von Hugo Gleditsch.

Godofredi Hermanni elementa doctrinae metricae. Lipsiae, apud Guh. Fleischerum jun. MDCCCXVI.

Ausführliche Griechische Grammatik von August Matthiä, II. Aufl., Leipzig 1825, bei Friedr. Vogel.

Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch von Dr. J. Minor, Professor an der Universität Wien. Strassburg 1893.

Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe. Berlin, Gustav Hempel (Bd. VIII, „Vögel").

Schriften der Goethegesellschaft, Bd. XIV.

Napoleon. Politische Komödie in drey Stücken, von Freimund Reimar (Friedrich Rückert). Stuttgart und Tübingen 1815 und 1818.

„Die politische Wochenstube". Eine Komödie von R. E. Prutz. Zürich und Winterthur 1845.

August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking. Leipzig 1846.

Friedrich Schlegels Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien 1812. Wien 1815.

Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor. Wien 1882, Karl Konegen.

Ludwig Tiecks Schriften, Berlin 1829, G. Reimer.

Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, von R. Haym. Berlin 1870, Verlag von Rudolf Gaertner.

Ludwig Tiecks Genoveva, als romantische Dichtung betrachtet, von Dr. Joh. Ranftl. Graz 1899, Verlag Styria (Grazer Studien zur deutschen Philologie, herausgegb. von Anton E. Schönbach und Bernhard Seuffert. VI. Heft).

Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Inaugural-Dissertation von E. Hügli, Zürich 1900.

Adolf Oehlenschlägers Schriften. Zum ersten Male gesammelt als Ausgabe letzter Hand. Breslau 1829—30.

Immermanns Werke. Mit Einleitungen von Robert Boxberger, Berlin. Gustav Hempel (Dramen, Bd. XV—XVII).

Ueber die Quellen zu Immermanns Trauerspiel im Tirol, von Röttinger (Zeitschrift „Euphorion", 7. Bd., I. H.)

Heinrich Heine, kritische Ausgabe, besorgt von Elster. Leipzig.

Grillparzers sämtliche Werke. Zweite Ausgabe. Stuttgart 1874, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Adolf Müllners dramatische Werke. Erste, rechtmässige, vollständige vom Verfasser verbesserte Gesamtausgabe. Braunschweig 1828.

Ernst von Houwald: „Das Bild". Verlag Wallishauser, Wien 1821.

J. von Zedlitz. Dramatische Werke. Stuttgart 1860.

Das Schicksalsdrama. Herausgegeben von Prof. Dr. J. Minor. Deutsche Nationallitteratur, herausgegb. von Jos. Kürschner. Band 151.

Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, von J. Minor. Frankfurt a. M. 1883.

Die Ahnfrau und die Schicksalstragödie, von J. Minor. Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Festgabe für Richard Heinzel. Weimar 1898.

Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers „Ahnfrau", von J. Minor. Jahrbuch der Grillparzergesellschaft. 9. Jahrgang. Wien 1899.

Gesammelte Schriften von Ludwig Börne. Dritte vermehrte und rechtmässige Ausgabe (I. Dramaturgische Blätter: Kritik über einzelne Schicksalsdramen). Stuttgart 1846. Fr. Brodhag'sche Buchhandlung.

Das Drama der klassischen Periode (Schröder, Iffland, Kotzebue) in Kürschners D. N. L. Bd. 139.

Theater von August von Kotzebue. Rechtmässige Originalauflage. Verlag von Ed. Kummer in Leipzig und Ignaz Klang in Wien 1840.

Wilhelm Hauffs Werke (II. Teil, „Mann im Mond", Kontroverspredigt. Beilage: „Leidenschaft und Liebe", von H. Clauren). K. D. N. L. Bd. 157.

Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, von K. Goedeke, Dresden, Verlag v. Ehlermann, MDCCCLXXXI, Bd. III.

Der deutsche Philhellenismus, v. R. F. Arnold: Euphorion, 2. Ergänzungsheft.

Nachtrag.

Das Verzeichnis der Schicksalstragödien (oben S. 45 ff) macht selbstverständlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch, nennt vielmehr nur die Dichtungen, die Platen sicher gekannt hat. Goedekes Verzeichnis (I. Auflage, III. Bd., S. 381 ff.) völlig auszunützen, bleibe einem künftigen Darsteller der Schicksalstragödien vorbehalten, dem freilich reichere Büchersammlungen zur Verfügung stehen müßten, als die Berner Bibliotheken. Beiläufig sei hier noch angedeutet, daß auch Friedrich Kind (s. oben S. 106) bei Goedeke mit einer Schicksalstragödie vertreten ist, von der Platen gehört haben konnte. Ob unser Dichter die beiden von Goedeke genannten Parodien der Schicksalstragödie gekannt hat („der Rührlöffel oder die Burg des Schreckens" und „der Schicksalsstrumpf"), lasse ich dahingestellt.

Druckfehlerberichtigung.

Seite 8, Zeile 3 von unten lies: „Genelli" statt Generelli.
Seite 13, Zeile 2 der Anmerkung lies: „449" statt 499.
Seite 29, Zeile 2 von unten lies: „unzüchtig" statt ungünstig.
Seite 46, Zeile 2 der Anmerkung 1 lies: „und zu Grillparzers Ahnfrau" statt: und über Gr. A.
Seite 61, Zeile 2 von unten lies: „Mut" statt Wut.
Seite 91, Zeile 2 der Anmerkung lies: „372" statt 374.
Seite 113, Zeile 1 von unten lies: „739" statt 749.
Seite 120, Zeile 1 der Anmerkung 2 lies: „532" statt 252.



